

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

A KÍNAI TRAGÉDIA SZÜLETÉSE:
A NEMI SZEREPEK TRAGIKUS ÜTKÖZÉSE
CAO YU *ZIVATARJÁBAN*

NYIRÁDI BLANKA

2019

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Nyirádi Blanka

**A kínai tragédia születése:
a nemi szerepek tragikus ütközése Cao Yu
*Zivatarjában***

Nyelvtudományi Doktori Iskola

Dr. Tolcsvai Nagy Gábor a Doktori Iskola vezetője

Sinológia Doktori Program

Dr. Hamar Imre a program vezetője

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

Dr. Hamar Imre CSc, habil. egyetemi tanár,

Dr. Jákfalvi Magdolna PhD, habil. egyetemi tanár,

Dr. Birtalan Ágnes CSc, habil. egyetemi tanár,

Dr. Salát Gergely PhD, habil. egyetemi docens,

Dr. Csibra Zsuzsanna PhD, egyetemi adjunktus,

Dr. Pap Melinda PhD, egyetemi adjunktus,

Dr. Zentai Judit Éva PhD, egyetemi adjunktus.

Témavezető és tudományos fokozata: Dr. Révész Ágota, DLA

Budapest, 2019

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Nyiradi Blanka
MTMT-azonosító: 10060037
A doktori értekezés címe és alcíme: A Qingi birodalom születése*
DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2019.108
A doktori iskola neve: Nyelvtudományi Doktori Iskola
A doktori iskolán belüli doktori program neve: Sinológia Doktori Program
A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Balázs Ágoston DLA
A témavezető munkahelye: Center for Cultural Studies and Technology in China, Technische Universität Berlin

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Iroda ügyintézőjét, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: 2019.05.14.
Budapest

Nyiradi Blanka
a doktori értekezés szerzőjének aláírása

* Alkalm: A nemi szerepek hierarchus üthözése Cao Yu szíveiben

TARTALOMJEGYZÉK

I.	BEVEZETÉS.....	1
I.1	Témaválasztás. A <i>Zivatar</i> jelentősége	1
I.2	A dolgozat szerkezeti felépítése	6
II.	KORRAJZ: KÍNA A 20. SZÁZAD ELEJÉN	10
II.1	A szellem forradalma.....	10
II.2	Az irodalom forradalma.....	15
II.2.1	<i>Wenyan</i> vagy <i>baihua</i> ?.....	17
II.2.2	Fordítói tevékenység	18
II.2.3	Műfajok és témák	19
III.	A HAGYOMÁNYOS KÍNAI SZÍNHÁZI KÖZEG	23
IV.	A SZÍNHÁZ TÁRSADALMI ÉS KULTURÁLIS SZEREPE A 20. SZÁZAD ELEJI KÍNÁBAN. A NYUGATI TÍPUSÚ DRÁMA KÍNÁBAN VALÓ MEGHONOSODÁSÁNAK OKAI ÉS KÖRÜLMÉNYEI.....	33
V.	A FEMINIZMUS MEGJELENÉSE ÉS FEJLŐDÉSI ÚTJA KÍNÁBAN	42
V.1	A feminizmus kibontakozása Nyugaton	42
V.2	A nők helyzete Kínában a 20. század elején.....	43
V.3	Az első ébredés: „a május negyedike-korszak”	45
V.4	Kétféle ideológiai hatás: a nyugati feminizmus és a marxizmus.....	47
V.4.1	A nyugati feminizmus	48
V.4.1.1	A május negyedike-korszak szülötte: a kínai női irodalom.....	52
V.4.1.2	A május negyedike-korszak női irodalmának témái	54
V.4.1.3	Az első író nők: Ding Ling és Xiao Hong.....	56
V.4.2	A marxizmus hatása.....	58
VI.	A „NÓRA-JELENség” ÉS AZ <i>IBSENIZMUS</i> SZEREPE A 20. SZÁZADI KÍNAI DRÁMA FEJLŐDÉSÉBEN.....	60
VI.1	Ibsen „megérkezik” Kínába	60
VI.2	A „Nóra-jelenség” és az <i>ibsenizmus</i>	61
VI.3	A realista ábrázolás	67
VI.4	A „kínai Nórák”	69
VII.	CAO YU ÉLETE ÉS PÁLYÁJA	74
VII.1	Élete	74
VII.1.1	Gyermekkora	74
VII.1.2	Középiskolai évek. A színjátszás kezdete.....	76
VII.1.3	Az egyetemi évek.....	80
VII.1.4	Alkotás a háborús időkben.....	81

VII.1.5	Az utolsó állomás: Peking	82
VII.2	Cao Yu olvasottsága, az őt ért hatások	85
VII.2.1	Hazai hatások	85
VII.2.2	Nyugati hatások	86
VII.3	Cao Yu és a nők. Személyes élményei, „feminizmusa”	88
VIII.	A <i>ZIVATAR</i> MEGSZÜLETÉSE, MEGÍRÁSÁNAK MOTIVÁCIÓJA, FOGADTATÁSA.....	93
VIII.1	A <i>Zivatar</i> megszületése	93
VIII.2	Fogadtatása	95
IX.	A <i>ZIVATAR</i> CSELEKMÉNYE	100
X.	A <i>ZIVATAR</i> ÉRTELMEZÉSE.....	104
X.1	Társadalmi tragédia?.....	106
X.1.1	Társadalmi reformer vagy költő?	106
X.1.2	Kritika a „kor szellemében”	107
X.1.3	„Ez a társadalom már nem fog sokáig fennállni”	110
X.2	A <i>Zivatar</i> másik értelmezése: <i>sorstragédia</i>	114
X.2.1	Cao Yu az utánzásról.....	114
X.2.2	A klasszikus görög dráma hatása a <i>Zivatarra</i>	117
XI.	CAO YU NŐALAKJAINAK KÉT NAGY TÍPUSA	134
XI.1	Az „erényes nő”	136
XI.1.1	A férfiak álma: Sifeng	137
XI.1.2	Az önfeláldozó anya: Lu Shiping	144
XI.2	A „lázadó nő”	150
XI.2.1	Zhou Fanyi.....	152
XI.2.1.1	„Viharos jellem” (‘ <i>leiyuxing</i> ’ <i>de xing</i> ’雷雨性’的性格).....	153
XI.2.1.2	Ping, a „megmentő”	158
XI.2.1.2.1	Az „életmentő szalmaszál”	160
XI.2.1.2.2	A vágy	162
XI.2.1.2.3	Az árulás	166
XI.2.1.3	A bosszú	171
XI.2.1.4	A felismerés (<i>anagnorisis</i>) és a fordulat (<i>peripeteia</i>).....	173
XI.2.1.5	A bosszúszomjas hősnő.....	175
XII.	ERŐTLEN HŐSÖK	177
XII.1	Zhou Puyuan	178
XII.1.1	Megítélése	178
XII.1.2	Zhou Puyuan, a zsarnoki.....	179
XII.1.3	Zhou Puyuan, a „feudális önkény megtestesítője”	183

XII.1.4	Zhou Puyuan, a képmutató	187
XII.1.5	Zhou Puyuan, a „kapitalista” mágnás	190
XII.1.6	Zhou Puyuan, a szerelmes férfi.....	191
XII.1.7	Zhou Puyuan, a „pálforduló”	195
XII.1.8	Zhou Puyuan, a vezeklő.....	198
XII.2	Zhou Ping.....	200
XII.2.1	A „legjobban előkészített” karakter	200
XII.2.2	Főgonosz vagy esendő ember? Az „elmosódó főhős”	201
XII.2.3	Őszinte vagy képmutató? A <i>hübris</i> bűne	206
XII.2.4	Szerelem és/vagy önzés	208
XII.2.5	Bukás	211
XII.3	Torvald Helmer.....	212
XII.3.1	Önérzet.....	212
XII.3.2	A <i>szép</i> és a <i>rút</i>	214
XII.3.3	A szeretet	218
XII.3.4	Képmutatás és/vagy önazonosság.....	221
XIII.	NÓRA HELMER ÉS ZHOU FANYI, MINT ANYÁK.....	226
XIII.1	Nóra	226
XIII.2	Fanyi	230
XIII.2.1	Az idealista fiú	231
XIII.2.2	„Nincs még egy ilyen anya a földön!”	238
XIV.	CAO YU REALIZMUSA	245
XIV.1	A kínai feminizmus korlátai.....	245
XIV.2	Lu Xun: „két út van”.....	247
XIV.3	A függés mértéke	250
XIV.4	Az öntudat, illetve annak hiánya.....	253
XIV.5	A csapda.....	256
XIV.6	A lázadás korlátai: a kínai Nórák végzete.....	257
XV.	ÖSSZEGZÉS	262

I. BEVEZETÉS

I.1 Témaválasztás. A *Zivatar* jelentősége

A 19. század vége–20. század első harmada forradalmi változásokat hozott Kínába, ez pedig maga után vonta a társadalom, a kultúra és az irodalom jelentős átalakulását. Kétségkívül, egy-egy „békésebb” korszak is sok érdekes kutatóanyagot tartogat mind történelmi–társadalmi vagy akár kulturális szempontból, az irodalmi alkotások gazdagsága és sokszínűsége pedig szintén kiapadhatatlan forrást jelent átfogó változások nélkül is. Számomra azonban ennek a korszaknak a változásban áll a vonzereje. A változásokat kiváltó és végigkísérő lelkesedés pozitív és kezdeményező közhangulatot teremtett, és érdemi kulturális diskurzust tett lehetővé. Ez a szellemiség határozta meg a kor irodalmi alkotásainak eszmei irányultságát.

A változások értelemszerűen magukban hordozzák a kettősséget. Egy bizonyos történelmi–társadalmi helyzetben, amikor megéri az idő valamiféle reformra, a korban előremutatónak értékelt irányba történő elmozdulást tekintik *haladásnak*. Ez a haladás minden bizonnyal sok szempontból építő fejlődés, mellette azonban mindig ott van a megszokott régítől való elszakadás nehézsége, és az ezzel elkerülhetetlenül együtt járó ellentmondásos lelkiállapot. Ennek a különféle formákban való megnyilvánulása a kor irodalmi alkotásainak kivételes komplexitást ad, és egy rendkívül érdekes és izgalmas kutatási terület. A művészet híven tükrözi a változó kort, felveti és kidolgozza az aktuális társadalmi és emberi problémákat, különféle megoldásokat kínálva ezekre az alkotók egyéni élettapasztalatai szerint.

Ennek a korszaknak egyik kiemelkedő vívmánya a színház „előléptetése”. A hagyományos kínai színházművészet egyedülálló, komplex, nagy múltú kulturális érték, amely a 20. századi új forma ellenére és mellett is tovább él és virágzik. A modern színház és színdarab különleges, újszerű fejlődési irány: a nyugati drámaiság hatása a kínai tradíciókra eredményezte ezt az új, erőteljes hajtást a kínai drámai irodalom törzsén. Ezt a megújulást a kor igényei hívták életre. A társadalmi és kulturális változások keresztülviteléhez és megszilárdításához nagy szükség volt a színházra, mint az elmék és a lelkek megreformálására képes, nagy hatású erőre. Az, hogy ebben a korban a színház felvállalja e rá háruló fontos társadalmi szerepet, újabb izgalmas színfolt a kor kulturális életének palettáján.

Témaválasztásom veszélyt is rejt magában. Ez a korszak, mivel új, „idegen” ideológiával termékenyítette meg az irodalom hazai hagyományait és alkotói attitűdjét, hihetetlenül gazdag és sokszínű. Az, irányzatok, alkotók, művek bősége, színessége és összetettsége folytán a korszak irodalma beláthatatlanul gazdag, ilyenformán egy „letisztultabb” korhoz képest nehezebben megragadható. Éppen ezért szeretném előrebecsátani, hogy a rendelkezésemre álló források korlátosak, felsorolásaim a teljesség igénye nélkül értendők, elemzéseimet, megfigyeléseimet, következtetéseimet ismereteimre alapozva, legjobb tudásom szerint teszem meg és vonom le.

A fenti okokból is nagyon fontos volt, hogy témámat megfelelően leszűkítsem. Egyetlen drámai alkotás még mélyrehatóan és szerteágazóan elemezhető egy disszertáció keretein belül. Olyan drámát akartam választani, amely egymaga a kornak lehető legtöbb sajátosságát sűríti magába, az általam csodált és bemutatni kívánt szellemiségét híven testesíti meg, ugyanakkor elegendő ellentmondást is kínál, sokoldalúan elemezhető. Cao Yu 曹禺 *Zivatarja* (*Leiyu* 雷雨) minden felsorolt szempontból megfelel céljaimnak.

Cao Yu a kínai drámairodalom kiemelkedő alakja, a modern kori dráma egyik legelismertebb művelője. Életútja és drámaírói pályája kihívásokkal teli, személyes élettapasztalatainak széles tárháza nagyban hozzájárult ahhoz, hogy drámáiban híven tudta megjeleníteni korának társadalmi viszonyait és emberek közötti, illetve egyénen belüli konfliktusait. Cao Yu kivételes műveltsége és nyitottsága folytán nagyon sokat megismert a nyugati drámatörténetből és drámai hagyományokból, ugyanakkor tisztelte hazája színházi múltját is. E kettő, a hazafiasság és a „drámai világpolgár” lét együttes élményéből születtek művei, amelyek a modern kínai dráma érését fémjelzik.

Cao Yu új szemléletet hozott a drámaírásba, és a kor sok más írójával ellentétben nem pusztán „importálta” a nyugati drámai formát és tartalmat, hanem gondosan új földbe ültette azokat. Így lesznek művei egyszerre értékörzők és haladók, amely egyensúlyt korában kevesen tudták megteremteni. Cao Yu kitekintett a világra: kínai háttérben fogadta be a nyugati hatást, a végeredmény pedig egy igényes és érett drámai művészet lett. A nyugati drámai formát hívta segítségül, és ebbe öntötte a korabeli kínai sors drámai tartalmát; a történelem hozta újszerű társadalmi problémákat újszerű módon ábrázolta. Nem csoda, hogy művei időtállóak, mondanivalója egyetemesen emberi, minden korban egyaránt aktuális.

Az általa ismert és csodált nyugati drámaírók közül Ibsen volt Cao Yu elsőszámú példaképe. Kettejük írói hitvallása egybecseng: bár színdarabjaik tisztán tükrözik koruk társadalmi valóságát, legfontosabb céljuknak mindketten az *emberi természet* örök és összetett voltának ábrázolását tartották *a korabeli valóság közegében*. Nem féltek elutasítani

a rájuk erőltetett korlátokat, művészi öntudatukat büszkén viselték. Ibsen művei és elsősorban a *Nóra* nagy hatást tettek Cao Yure, és közvetetten mindenképpen ösztönözték a *Zivatar* létrejöttét. Mindkét darab vitatható, de vitathatatlanul korszakalkotó jelentőségű mű; hősnők összetett személyiségek: bírálhatók, de az egyén hősie küzdelmét testesítik meg a szabadságért az elnyomás ellenében. Nóra és Fanyi 繁漪 halhatatlan alakjai a modern drámairodalomnak. Ahogy Dou Guanghan 窦广涵 fogalmaz, a jó író, akár regényt, akár drámát ír, egyben *szobrász* is. A nagy művek nem cselekményük miatt lesznek azzá, hanem a felejthetetlen alakok által, akiket az örökkévalóságnak állítanak.¹

Ibsen Nórája ezerszer született újjá Kínában. Az Új Nő alakja modern kínai drámaírók százait ihlette meg hasonló hősnők megírására. A nő, mint pozitív főhős megjelenése a kínai színpadon a kor egyik leghaladóbb vívmánya: művészeti síkon beszédes jelképe a forradalmian újító társadalmi törekvéseknek.

A nőkérdés a 19. századi európai társadalmakban fontos napirendi téma volt, és egy kis fáziskéséssel az lett a 20. század eleji Kínában is. Ez a kérdéskör nyugaton és Kínában más-más történelmi közegből merült fel, ezért csak nagy körültekintéssel összehasonlítható. A keleti társadalmakban férfi és nő kapcsolata ab ovo teljesen más rendező elvek mentén alakult, mint nyugaton. Kína hagyományos társadalmi berendezkedésében a nők jól definiált pozíciót töltek be, az pedig egyértelműen alsóbbrendű volt a férfiakéhoz képest. A nők státusza a nyugati társadalmakban is alacsonyabb volt a férfiakénál, de ez a különbség egyrészt kevésbé volt tág, másrészt hamarabb kezdett kiegyenlítődni. A feminizmus sikerei nyugaton is nagy jelentőségűek, Kínában viszont a nők státuszának 20. századi változása nagyobb utat jár be, mint a mi nyugati társadalmainkban.² Nem meglepő, hogy ez a forradalmi jelentőségű kérdés hangsúlyos reprezentációt kapott a kor irodalmi műveiben.

Ibsen és Cao Yu két hősnőjét előszeretettel elemzik a feminizmus élharcosaiként. Mindkét író önként nyilatkozott meg ebben a témában, eloszlatva a félreértelmezéseket. Bár kétségtelen, hogy Nóra és Fanyi nemétől nehéz (vagy egyesek számára lehetetlen) elvonatkoztatni, és bizonyos szinten nyilvánvalóan képviselik koruk asszonyait is, fontosabb értelmezésük azonban, hogy emberi lények, *egyéniségek*. Kínában a császárkor évezredei alatt fennálló társadalmi rend fundamentumát képező konfuciánus ideológia alapvető

¹ Dou 2008: 11.

² A nyugati és kínai feminizmus fejlődésének eltérései szükségszerűek. Mint annyi minden más kutatásánál, itt is tekintetbe kell venni a nyugati és keleti társadalmak egymástól eltérő kulturális közegét. A Kínában a 20. század elején kialakult feminista diskurzusról bővebben lásd Wang Bo. 2010. „Engaging *Nüquanzhuyi*: The Making of a Chinese Feminist Rhetoric.” *College English*, 72:4, Special Topic: Studying Chinese Rhetoric in the Twenty-First Century, 385–405.

jellegzetessége, hogy az egyén a társadalom apró építőeleme; jelentőségét és létének értelmét a *kollektíva* részeként, nem pedig önmagában nyeri el. A 20. században a nyugati eszmerendszer beáramlásának hozománya, hogy az *individuum* fogalma egyáltalán bekerül a kínai köztudatba. Az egyéniség kibontakozása, az egyén felszabadulása a közösség elnyomása alól Kínában alapvetően nemtől független.

Ezek az évtizedek gyors változásokat hoznak. Az egyéniség kibontakoztatása hamarosan természetesen magával hozza a feminista gondolatokat: a régóta alávett szerepben élő nők igényét arra, hogy előlépjenek az árnyékból és egyenrangúvá váljanak a férfiakkal. A kínai hagyományokat soha nem hallott módon felforgató eszmék kavargásában lehetetlen megállapítani sorrendet: talán nem tévedés kimondani, hogy Kínában a 20. század elején a humanizmus és a feminizmus kart karba öltve hódított tért: együtt ébredt fel az *ember és a nő*.

Kimondani és magunkévá tenni az új eszméket könnyű, de a változások társadalmi szintű megvalósítása egy folyamat, és nem egy pillanat. Megkezdődik az útkeresés, férfi és női nemi szerepek újradefiniálása. Követelés és elfogadás, ütközés és összeecsiszolódás: időbe telik, mire beáll az egyensúly, kialakul az új rend. A korabeli társadalmi átalakulásoknak, véleményem szerint, ez egy rendkívül érdekes és izgalmas szelete. Dolgozatom címe, *A kínai tragédia születése: a nemi szerepek tragikus ütközése Cao Yu Zivatarjában* is ezt hivatott tükrözni. Úgy gondolom, belátható, hogy ez az átmeneti állapot, férfi és nő érdekeinek ütközése, egy stabil egyensúlyi állapot megteremtése nem megy véráldozat nélkül. Hiteles, ha ennek az időszaknak az útkeresése, a férfi és női szerepek változásának megjelenítése az irodalomban, a színpadon –legalábbis kezdetben– tragikus formát ölt.

Nem állítható, hogy a nők jogainak kiterjesztése a férfitársadalom egészének érdekeit sértette volna, hiszen az egyéniség felszabadítását, a női jogokat, mint annyi más új eszmét a korban nyitott gondolkodású, haladó szellemiségű *férfiak* propagálták. Annyi azonban talán kimondható, hogy a nők társadalmi státuszának újradefiniálása meglehetősen felborította a hagyományos hierarchiát. Ez a változás nem mindenkinek kedvezett, ezért alakulhatott ki körülötte komoly társadalmi vita.

Cao Yu korának sok irodalmi alkotása leegyszerűsítve ábrázolja ezt a konfliktust. A vágy a megoldásra, a biztos módszer ismeretébe vetett szilárd hit azonban nem jelenti azt, hogy az eszközeink is megvannak a gyors kivitelezésre. Különösen akkor, ha egy ekkora birodalomban, ilyen hosszú ideje fennálló hagyományokkal kell szembefordulni a változásért. A hurráoptimista művek közül kevés alkotás bizonyult maradandónak, mert az

idő múlása bebizonyította, hogy a lelkesedés nem jó kizárólagos tanácsadó; átfogó társadalmi változások eléréséhez elengedhetetlen a józan és realista látásmód.

Cao Yu *Zivatarja* nem áztat boldog véggel. Az út bár kirajzolódik, végigmenni rajta nem egyszerű. Az író nem a *megoldást*, hanem a *megoldás keresését* ábrázolja művében, és ettől lesz hiteles krónikája a változó kornak, amelyben Cao Yu élt és alkotott. A *Zivatarral* – irodalomtörténészek egybehangzó véleménye szerint – megszületett a kínai tragédia. Az író többi drámája ugyanezt a témát boncolgatja, mélyen emberi vívódásokat ír meg és visz színpadra. *Dolgozatom fő tézise, hogy a kínai tragédia a férfi–nő kapcsolat kérdéskörével, a két nem között lezajló konfliktusokkal, egymáshoz való viszonyuk alapvető átrendeződésével születik meg.* Ez a korban kiemelten fontos társadalmi kérdés volt: újszerű mondanivalója újszerű formában megvalósuló ábrázolást kívánt.

A korban bár minden bizonnyal vannak „felfedezetlen” értékes alkotások is, ezekről kevés ismeretünk van, valamint kutatottságuk is jóval alatta marad a jelentős, időtálló műveknek. A *Zivatar* már saját korában is sikeres, nagy hatást kiváltó színdarab volt, amely a megírása óta eltelt 85 évben saját területén az egyik legnépszerűbb és leginkább elemzett műnek számít Kínában. Ennek következtében a témában bőven áll rendelkezésre szakirodalom. Másodlagos kutatási célom volt, hogy a lehetőségekhez mérten átlássam a *Zivatart* elemző irodalomkritika fő szempontjait és irányvonalait, a mű maga és szereplőinek megítélését akkor és most, valamint a különböző stílusirányzatok fényében. Tanulságos volt számomra a kínai nyelvű elemzések terminológiája és stílusa, amely több tekintetben eltér a nyugati irodalomkritikai hagyományoktól.

Disszertációm megírásához nagyrészt kínai nyelvű forrásokat használtam. Ez nem egy előre megfontolt, tudatos döntés volt részemről. Kutatásom során tapasztaltam, hogy erről a drámáról rendkívül nagy, majdhogynem elolvashatatlan mennyiségű kínai nyelvű szakirodalom áll rendelkezésre, ugyanakkor sokkal kisebb az angol nyelven íródott munkák száma. Megállapítottam, hogy a számos kínai szerző inkább rövidebb lélegzetvételű cikkekben, míg a nyugati elemzők jellemzően inkább hosszabb tanulmányokban (akár diplomamunkákban, disszertációkban, illetve átfogó enciklopédikus munkákban) foglalkoztak a korról és a darabbal. Idővel elkezdett érdekelni, a kínai gondolkodásmód hogyan ítéli meg ezt a művet, amely saját korában annyi határt feszegetett. Érdekes, ahogy a kínai szerzők olykor modern nyugati ideológiák (pl. a pszichoanalízis) alapján elemzik saját kultúrájuk alkotását. Az tehát, hogy nagyobb hangsúlyt fektettem a kínai nyelvű kritikai irodalomra, csupán menet közben, rajtam kívül álló okok miatt alakult így, de akkor már

felvállaltan e szerint az elv szerint dolgoztam. A bibliográfiából látható, kínai és angol nyelvű szakirodalom között fennálló aránytalanságnak ez a magyarázata.

Dolgozatomban végig a kínai írásjegyek nemzetközileg elfogadott *pinyin* átírását használom. Az egységesség érdekében eszközöltem egy érdemi változtatást is. Miklós Pál 1959-es magyar fordításában a kínai nevek átírására akkor közkeletűen használatos ún. magyar népszerű átírási forma szerepel. Elkerülendő, hogy egyazon személyre két különböző névvel (pl. Fan-ji és Fanyi, Sze-feng és Sifeng) kelljen utalnom, a magyar fordításban szereplő, magyar népszerű átírású névalakokat *pinyin*-re cseréltem.

A dolgozat során kínai eredetiből (Cao Yu önéletrajzi írásából, illetve a kínai nyelvű szakirodalomból) idézett részek saját fordításaim.

I.2 A dolgozat szerkezeti felépítése

Dolgozatom összesen tizenöt fejezetből áll. A Bevezetés után néhány fejezetet annak szentelek, hogy felvázoljam a sajátosságait annak a kornak, amelyben a témámul választott színdarab keletkezett. A II. fejezet történelmi korrajz: a 19. század végének–20. század elejének főbb történelmi eseményeit, változásait mutatja be, amelyek az általam vizsgált néhány mozgalmas évtized miliójéhez vezettek.

Mivel színdarabról lesz szó, elengedhetetlen volt, hogy röviden áttekintsem a hagyományos kínai színházi közeget, amelyet a korabeli változások érintenek. Ez a téma önmagában is lehetne doktori disszertáció témája, ezért én csak kifejezetten vázlatos bemutatásra vállalkoztam, a legfontosabb jellegzetességek felsorakoztatásával. Ez a III. fejezet témája.

A IV. rész arról szól, milyen társadalmi és kulturális szerepet kap a színház a 20. század eleji Kínában. Részletezem, milyen okok járultak hozzá, hogy a mindaddig teljességgel ismeretlen nyugati típusú dráma meg tudott honosodni Kínában, valamint, hogy mik voltak ennek a folyamatnak az ellentmondásai, hátulütői és persze pozitív velejárói.

Mint fentebb említettem, dolgozatom fő kutatási területe a férfi és női szerepek változása a korabeli kínai társadalomban. Ehhez a témához megkerülhetetlen a kitekintés a korban terjedő feminista eszmékre. Cao Yu *Zivatarjának* körültekintő elemzése sem valósulhat meg a feminista látásmód tekintetbe vétele nélkül, ezért az V. fejezetben röviden

szólok arról, a feminizmus hogyan jelent meg Kínában, illetve fejlődésének mik voltak legfontosabb állomásai és jellegzetességei.

Ezután következik egy újabb jelentős hatás, amely a modern kínai dráma fejlődésében meghatározó szerepet játszott. A VI. fejezet azt járja körbe, Ibsen és a *Nóra* hogyan tett meg ekkora utat Észak-Európától Kínáig; a „Nóra-jelenség” és az ibsenizmus miért tudott ilyen roppant erejű hatást kifejteni egy másik kontinensen lévő, teljesen más drámai hagyományokkal rendelkező ország irodalmi életére. A *Zivatar* és a *Nóra* összehasonlítása, a köztük fellelhető párhuzamok és eltérések megfogalmazása végigkíséri dolgozatomat. Úgy érzem, az a mód, ahogyan Cao Yu Ibsen művét értelmezte és a levont tanulságokat kínai színpadra alkalmazta, a korban divatos pusztá utánzásnál jóval több: konstruktív adaptáció.

A VII. fejezetben ismertetem Cao Yu életútját, a fontosabb hazai és külföldi írókat és olvasmányokat, amelyek drámai művészetére nagy hatást gyakoroltak. Külön alfejezetben foglalkozom az író nőkhöz fűződő viszonyával, amely kiemelt jelentőségű, ha meg akarunk érteni egy ilyen halhatatlan hősnőket alkotó szerzőt. Mivel Cao Yu élettapasztalatait, az őt ért hatásokat mind beleszővi drámáiba, azok értelmezése az író életének ismerete nélkül nem lehetséges.

A VIII. fejezettől írok konkrétan a *Zivatar*ról. Először megszületésének motivációját és körülményeit mutatom be, amelyek a korban nem mindennapinak számítottak; fogadtatásáról és kritikáiról szintén szót ejtek. A következő, IX. fejezet részletesen ismerteti a mű cselekményét, amelynek átlátásától szintén nem lehet eltekinteni. A cselekmény szövevényes, de rendkívül izgalmas; bízom benne, hogy lebilincseli az olvasót.

A X. fejezet a *Zivatar* interpretációs lehetőségeivel foglalkozik. Az elmúlt majdnem egy évszázadban Cao Yu művét sokan sokféleképpen értelmezték, de úgy vélem, megállapítható három fő tendencia: a társadalmi–realista, a determinisztikus és a pszichológiai értelmezés. A pszichológiai interpretációt nem lehet elválasztani és külön tárgyalni a szereplők lelki alkatának és vívódásainak bemutatásától, ezért ezt az értelmezési módot a későbbi fejezetekbe szőve, a szereplők elemzésénél tárgyalom. A másik két felfogást egy-egy alfejezetben részletesen bemutatom, az író saját szavaival alátámasztom, illetve helyenként ugyanilyen módon cáfолом.

A XI. fejezet dolgozatom főszereplőivel, a *Zivatar* hősnőivel foglalkozik. Bár vizsgálódásom tárgya mindenekelőtt Zhou Fanyi volt, éppen az ő jellemének tisztább megrajzolásához van szükség a másik asszony és a leány bemutatására is. Maga Cao Yu mutat rá: a „fényes szereplők” az „árnyékosak” mellett kapnak igazi kontúrt, a háttér csak

kiemeli ragyogásukat. Ebből a meggondolásból, Fanyi mellett írok *Lu Shiping*ről és *Lu Sifeng*ről is. A *Zivatar* sokszínűsége és vonzereje nagyban köszönhető annak, hogy Cao Yu több különböző jellemű és vérmérsékletű hősnőt teremt a színpadra, akiknek sorsa a szemünk előtt összefonódik. Érdekeik ütköznek, a konfliktusokat pedig, amelyekbe kerülnek, mindannyian másképp kezelik. Mindhárom nő alakja olyan jelentőségteljes, hogy vannak elemzők, akik vitatják, a főszereplő egyáltalán az egyetemesen annak tartott Fanyi-e...? A több oldalról történő vizsgálattal a darab minél teljesebb körű elemzésére törekedtem.

Korábban a *Zivatar* hősnőjén/hősnőin kívül szerettem volna írni a *Napkelte* (*Richu* 日出, 1936) Chen Bailujáról 陈白露 és a *Pekingi emberek* (*Beijing ren* 北京人, 1940) Su Fangjáról 愔方 is, mivel ők is hordozzák a jegyeket, amelyekből koruk tipikus asszonyai, és egyéniségükkel, sorsukkal árnyalják a 20. századi kínai társadalom asszonyairól alkotott képünket. Hamar rájöttem azonban, hogy a szempontok sokasága és a mondanivaló bősége túlmutat dolgozatom keretein, ezért, elkerülendő a sekélyességet, letettem tervemről, és erről a két nagyszerű hősnőről csupán érintőlegesen szólok ott, ahol ez különösen releváns.

A XII. fejezet szintén a kontrasztot hivatott szolgálni. Cao Yu a *Zivatar* híres *Előszavában* (*Leiyu xu* 《雷雨》序; mostantól: *Előszó*) írja, hősnőit tudatosan alkotta erősnek, a mellettük lévő-élő férfiakat pedig ugyanilyen tudatosan gyengének. A férfiak bemutatása ezért kiemeli a nők erejét; alakjuk vizsgálata érdekes bepillantást enged az író felfogásába a forrongó társadalomban éppen átalakuló nemi szerepekről. Itt Ibsen Nórájának férjét, *Torvald Helmer*t is bemutatom. Mivel vizsgálódásom fő területe a 20. századi kínai társadalom, dolgozatomnak nem volt célja Ibsen és a *Nóra* teljeskörű és mélyreható elemzése. Mivel azonban az általam vizsgált színműre ekkora hatással voltak, úgy érzem, az összehasonlítás nem csak hogy kínálja magát, de szinte kötelező jellegű is. A rokon vonás, amely Helmer és a kínai férfi hősök között azonosítható, nevezetesen, hogy életüket a családban a hagyományos nemi szerep felfogás határozza meg, különbségekkel is párosul, melyek a két kor, a két ország, a két társadalom és világról alkotott nézet eltéréséből adódnak.

A XIII. fejezetben górcső alá veszem Nóra és Fanyi anyaságát, amely személyiségük fontos vetülete. Ezután a XIV. fejezetben, a fentebb említett meggondolásból, Nóra és Fanyi lázadása között is sorra veszem a hasonlóságokat és a különbségeket, ehhez pedig érintem a függés–függetlenség, megadás és öntudat kérdéskörét. Bemutatom, milyen nehézségek merültek fel a kínai nők egyéni szabadságáért vívott harcában, és mik ennek a harcnak a korlátai. Végül levonom következtetésemet, és megkísérlem értelmezni a *Zivatar* üzenetét. Cao Yunek oka volt rá, hogy drámáját tragédiaként írja meg; a *Nórához* hasonló végződés

nem lett volna hiteles. Fanyi sorsa Kínához kötött, az ő maradása Cao Yu realizmusa. A női szerepek alakulását korában tisztán látja, de nincsenek illúziói azt illetően, hogy a változás időbe telik és áldozatokkal jár.

A XV. fejezetben röviden összegzem dolgozatom mondanivalóját.

II. KORRAJZ: KÍNA A 20. SZÁZAD ELEJÉN

II.1 A szellem forradalma

A 19. század középső harmadában Kína először szembesült a nyugati világ katonai fejlettségével. Az ópiumháborúban, majd a századvégi japán–kínai háborúban elszenvedett megalázó vereségek aláásták a kínaiaknak a Középső Birodalom gazdasági, társadalmi és kulturális felsőbbrendűségébe vetett hitét. Kína kikötőinek kikényszerített megnyitása, a kereskedelem megindulása elsősorban a nyugati érdekeket szolgálta, Kína számára előnytelen kompromisszumokkal járt. A kínaiakban egyre nőtt az elégedetlenség a császári vezetéssel kapcsolatban, amely tehetetlennek tűnt az erőszakos nyugati befolyással szemben. Ahogy Galla Endre fogalmaz, a mandzsu Qing-dinasztia 清 „struccpolitikát”³ folytatott, a veszély ellenére luxusra tékozolta az állami vagyont, Kínát pedig továbbra is kiszolgáltatta a nyugati hatalmaknak és Japánnak.⁴

Az első világháború után Kína egyenlőtlen békeszerződés aláírása előtt állt; az 1919-es versailles-i egyezmény területileg is megcsonkította volna. Ez a kilátás szikra volt a puskaporos hordónak. Május 4-én Pekingben a diákság hatalmas tömegben vonult az utcára, és hevesen tiltakozott az egyezmény aláírása ellen, amely szemükben Kína végső megaláztatását jelentette volna. Az úgynevezett „május negyedik mozgalom” (*wusi yundong* 五四运动) országos méretűvé nőtte ki magát, és a reformok, a demokrácia, a társadalmi és kulturális megújulás szellemi programját tette magáévá. Lényegében a megmerevedett, elavult, életidegen klasszikus hagyományok elvetését követelte az élet minden területén, és a modern nyugati eszmerendszer értékeinek beépítését propagálta. Ez a

³ Galla 1977: 24.

⁴ A 19. szd. végén színre lépett írástudók és hivatalnokok egy felvilágosult csoportja, akik Kína vereségeinek okát intézményeinek és törvényeinek, vagyis társadalmi berendezkedésének elmaradottságában látták. Gyökeres és széleskörű társadalmi reformok bevezetését sürgették, és *Guangxu* 光绪 császár támogatását elnyerve 1898-ban meg is kezdték munkájukat. A *Kang Youwei* 康有为 és *Liang Qichao* 梁启超 nevével fémjelzett úgynevezett „száznapos reformot” (*bairi weixin* 百日维新) azonban *Cixi* 慈禧 anyacsászárné drasztikus közbelépése megghiúsította; a reformokat elvetették, vezetőiket kivégezték. Bár a változás lehetősége átmenetileg eltávolodott, a reformok által kezdeményezett új szellemi orientációt az udvari reakció nem tudta eltörölni. Bővebben lásd Polonyi, Péter. 1994. *Kína története*. Budapest: Maecenas. 138–142.; Gong Shuduo 龚书铎 – Fang Youhan 方攸翰 (szerk.). 1997. *Zhongguo jindaishi gang* 中国近代史纲 [Kína modern kori történelmének vázlata]. Beijing: Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 245–253.; Zhu Yuhe 朱育和 – Cai Yuesu 蔡乐苏 – Ouyang Junxi 欧阳军喜 (szerk.). 1999. *Bainian huishou* 百年回首 [Visszatekintve az elmúlt száz évre]. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社, 112–116.

mozgalom annyira felforgatónak, szerteágazónak és mélyrehatónak bizonyult, hogy a modern kínai történelem mérőkövének tartják. A békeszerződést végül nem írták alá, de a változásokhoz több időre volt szükség.

Kína a Nyugattól elszenvedett katonai vereségek után kénytelen volt megkezdeni a nyugati „praktikus tudományok” (pl. nehézipar, hadiipar) tanulmányozását. A Nyugat fölényét Kínával szemben azonban behozhatónak értékelték. Az „önerősítés” (*zhiqiang* 自强) programjának híres jelszava: „A kínai ismeretek fundamentum gyanánt, a nyugatiak gyakorlati célokat szolgáljanak!”⁵ (*Zhongxue wei ti, xixue wei yong!* 中学为体, 西学为用) Továbbra is makacsul kitartottak a kínai civilizáció nyugatinál magasabbrendűsége mellett, így másban nem érezték szükségét a Nyugattól tanulni. Az eszmék áramlását azonban nem lehetett államilag korlátozni: a fejlett technikai ismeretek mellett sok nyugati ideológia is utat talált Kínába.⁶

A fiatal kínai értelmiség hite már egy ideje megingott a régi eszmékben, amelyek addig életüket irányították. Ezeket elmaradottnak kezdték látni, és ez fogékonnyá tette őket a nyugati eszmerendszer iránt. A 20. század elejére egyre több kínai diák tanult külföldön (az Egyesült Államokban, Európában, Japánban), ők pedig hazatérve „mélységes szégyenérzettel tekintettek hazájukra és annak hagyományaira”. A régi, hanyatló Kína, hagyományos erkölcsiségével és merev szokásaival, megkövesedett írástudói kultúrájával a modern nyugat láttán csupán „visszataszító karikatúrának”⁷ tűnt a számukra. A május negyedik mozgalom társadalmi, politikai, kulturális és eszmei megújítási folyamatot indított el, amely a több évezrede alapjaiban változatlan társadalmi struktúrával fennálló kínai birodalom történelmében forradalmi jelentőségű volt.

A haladó gondolkodású fiatal értelmiség számára úgy tűnt, a nyugati eszmék: a jog, az egyenlőség, a személyes szabadság igen hatásos fegyverek lehetnek a Kínában régóta uralkodó konfuciánus eszmerendszer megdöntéséért vívott harcban. Galla Endre így ír erről az elképzelésről:

Különösen a tudományt és a demokráciát értékelték nagyra, bennük látták megtestesülni a Nyugat aktivitását és vitalitását, tehát felsőbbrendűségét Kínával szemben. A demokráciától az egyéniség felszabadulását remélték a tradicionális kötöttségek alól; a

⁵ Galla 1986: 1355.

⁶ Idema – Haft 1997: 241. *A Guide to Chinese Literature* című művükben a szerzőpáros az 1875-1915-ig terjedő időszakot „átmeneti korszaknak” nevezi Kína újkori történelmében, és két további részre bontja: meglátásuk szerint 1875 és 1895 között a Nyugat hatása alapvetően technikai tekintetben, 1895 és 1915 között pedig kulturális és ideológiai területen érvényesült.

⁷ Gernet 2001: 486.

tudományt részben az anyagi fejlődés valamiféle módszereként, részben a „babonák”, azaz mindenféle vallásos hit elleni harc eszközeként értelmezték.⁸

A fiatalok úgy érezték, míg a világ fejlődött, Kína megragadt a múltban. Most minden figyelmükkel a Nyugat felé fordultak, lelkesen azonosultak a gondolatokkal, amelyeket modernnek és haladónak láttak, mert hitték, hogy ebben rejlik Kína felemelkedésének reménye. Hangadó gondolkodók hirdették, hogy Nyugatról meg kellene hívni Kínába „Demokrácia urat” (*De xiansheng* 德先生) és „Tudomány urat” (*Sai xiansheng* 赛先生), hogy „segítsenek elosztatni Kína politikai, erkölcsi, tudományos és eszmei sötétségét”⁹. Songkang Huang így fogalmazza meg a május negyedike mozgalom célját:

A mozgalom alapvető célja volt módot találni arra, hogy biztosítsa Kína túlélését a nyugati hatalmak egyre nyomasztóbb politikai és gazdasági beavatkozása közepette, másodsorban pedig, hogy egy olyan új kultúrát teremtsen Kína számára, amellyel az képes lesz modern nemzetként megállni a saját lábán.¹⁰

A 19. század végének–20. század elejének bonyolult társadalmi–kulturális közegében, amit Galla Endre a „szellemi erjedés”¹¹ időszakának nevez, lassan értek a körülmények az átütő politikai, társadalmi és ideológiai változásokhoz. Nagy jelentőségű esemény, hogy 1905-ben beszüntették a hagyományos hivatalnokvizsga-rendszert (*keju zhidu* 科举制度), és megkezdődhetett egy modern, nyitott szellemű oktatás kiépülése. Az új szellemiségű középiskolákban, egyetemeken képzett fiatalok modernebb tudományos és kulturális ismeretekkel rendelkeztek, széles látókörük és nyitott gondolkodásuk folytán méltán válhattak a társadalmi és kulturális megújulás élharcosaivá. Idema – Haft nem kevesebbet állít, minthogy „a hivatalnokvizsga-rendszer eltörlésével a régi kínai kultúra saját maga jelentett csődöt”¹².

A Qing-dinasztiát 1911-ben végül megdöntötték, engedett a régóta uralkodó feszültség, és a köztársaság első évei – sok kutató közös terminusát használva – egy „szellemileg felszabadult” (*jingshen jiefang* 精神解放)¹³ közeget teremtettek. Általános vélekedés, hogy egy ilyen volumenű mozgalom, amely ezekben az években-évtizedekben Kínában egy új kultúra megteremtéséért lezajlott, csak egy ilyen közegben valósulhatott meg.

⁸ Galla 1977: 26.

⁹ Qian – Wen – Wu 1998: 5.

¹⁰ Huang 1957: 1.

¹¹ Galla 1977: 24.

¹² Idema – Haft 1997: 262.

¹³ Qian – Wen – Wu 1998: 6.

Végül, de nem utolsósorban, ahhoz, hogy az intellektuális forradalom teljes egészében kibontakozhasson, elengedhetetlen volt megteremteni a lehetőséget az új eszmék terjesztésére. A modern nyomtatási eljárások bevezetése folytán a kiadványok előállítási költsége jelentősen csökkent¹⁴, ami lehetővé tette számtalan új újság és magazin kiadását. Az irodalmi élet soha nem látott módon felélénkült, ez pedig biztosította az anyagi hátteret egy hivatásos író-nemzedék megjelenéséhez is.

A fordulatot a szokásosan 1917-re datált – megint csak Galla-féle meghatározással élve – „intellektuális forradalom” hozta meg. A kínaiak a *xin wenhua yundong* 新文化运动, vagyis az „új kultúra mozgalom” névvel utalnak erre a jelenségre.

Természetesen, változtató szándékok többször megjelentek már a kínai történelem folyamán. Régóta és számtalan történész által vallott teória a kínai történelem ciklikusan ismétlődő mintája. Egy dinasztia trónra kerülésekor az emberek életkörülményei általában javultak, a kormányzás eleinte szem előtt tartotta a nép érdekeit. Az idő előrehaladtával azonban, szinte törvényszerűen megindult a tékozlás, az önkényes adószedés a császári luxus kiadásainak fedezésére, a szakadék pedig egyre nőtt a társadalmi elit és a szegény néptömegek között. Amikor a nép nyomora és elégedetlensége tetőzött, egy heves felkelés rendszerint megdöntötte az adott dinasztia, és egy másikat emelt hatalomra annak reményében, hogy az majd elődjénél külön módon kormányozza az Égalattit.¹⁵

A 20. század elejének szellemi és társadalmi forrongása, majd radikális lépései egy új társadalmi berendezkedés és szellemi kultúra felé eltérnek a Kína történelmét leíró „hagyományos dinasztikus modell” vonatkozó pontjától. Ez a mozgalom abban hozott újat, hogy kezdeményezői – mindaddig példátlan módon – idegen (nyugati) ideológiák ösztönző hatása alatt látták meg hazájuk relatív elmaradottságát. (Erre addig a kínai civilizáció a külvilágtól való mind földrajzi, mind eszmei elzárkózása miatt nem volt lehetőség.) Gyűlöletük most nem pusztán az amúgy egyébként valóban korrupt és önző, a bukásra

¹⁴ Idema – Haft 1997: 241.

¹⁵ Ennek a szemléletnek vannak alternatív látásmódjai is. Angela A. Lee cikkében többfajta „periodizáló” modellt állít egymás mellé. Érvelése szerint ezek összehasonlító elemzésével a kínai történelem árnyaltabban megérthető és tanítható. Megítélése szerint azért van erre szükség, mert a „hagyományos dinasztikus” modell csupán a forradalmakat tekinti tényezőnek, amelyek egy-egy dinasztia megdöntenek, a változást pedig mindössze az uralkodóház lecserélődésében látja, közben pedig a gazdaság, a társadalom és a kultúra változásait figyelmen kívül hagyja. Ilyenformán a kínai történelem elszigetelt politikai rendszerek kronologikus láncolata lesz, nem pedig egy hosszú kontinuum, amelynek megvan a saját dinamikája. Lásd Lee, Angela A. 2006. „Periodization and Historical Patterns in Chinese History. Approaches to Historical Thinking Skills in AP World History”. *Education About Asia* 21:1. 62–65.; lásd továbbá Zurndorfer, Harriet T. 1983. „Violence and Political Protest in Ming and Qing China: Review and Commentary on Recent Research.” *International Review of Social History* 28:3. 304–319.

megérett Qing-dinasztia felé irányult; a *császárság maga*, az évezredek óta megkérdőjelezhetetlenül fennálló konfuciánus állami hierarchia lett támadásuk célpontja. Ebben a küzdelemben az ellenség a *múlt* volt, amely az ő szemükben gúzsba kötötte Kínát. A támadó külvilág túlerejének láttán gyors cselekvésre volt szükség, a haladó gondolkodású értelmiség hamar belátta, hogy hazájuk túlélése forog kockán. A harc tehát nemzeti jelleget öltött, a vezető réteg küldetésének tekintette Kína megmentését, ez a hazafias szellemiség pedig friss erőt adott, és összefogásra készítette az egyre növekvő számú elkötelezettet. A reformok bevezetésének alapfeltétele a szellemi felszabadulás volt a régi, elavult ideológiák alól, ezért a reformerek „a hagyományos kínai kultúra gyökerén hajtottak végre műtétet, eltávolítva a „három vezérelv és az öt erény” (*sangang wuchang* 三纲五常) mérgező magját”¹⁶.

A reformok célja kettős volt: a nemzet büszkeségének helyreállítása és tekintélyének visszaszerzése, valamint az emberek életének jobbítása. A mozgalom sikere két dologtól függött. Az első lépés a hazai hagyományok újraértékelése volt, amely a legtöbb esetben szigorú kritikát jelentett. Egy sor társadalmi és közéleti kérdésben indult érdemi vita, a gondolkodók a haladó szellemiségű folyóiratok hasábjain ütköztették nézeteiket – nem egymással, hanem a maradi felfogást képviselő szószólókkal. Terítékre került a vallás, a munka, az oktatás, az irodalom, a nőkérdés, sőt, a szüzesség kérdésköre is. Qian 钱 – Wen 温 – Wu 吴 állítása szerint ki lehet mondani, hogy ebben az aktív és agilis szellemi közegben tulajdonképpen már meg is valósult a szellemi szabadság eszménye.¹⁷

A régi eltörlése nyilvánvalóan szükségesnek tűnt. De hogyan tovább? Úgy látszott, a megújulásra önerőből nincs lehetőség, és evidensnek is tűnt, hogy egy új, erős társadalmi rend kiépítéséhez a Nyugatról vegyék a példát, ahol a nemzetek láthatólag a jelenkor kihívásaival összhangban állva szervezték országuk működését. A második lépés tehát a nyugati ideológia befogadása volt. A 19. század előtt a Nyugatról szóló értesülések forrásai kizárólag a katolikus és protestáns misszionáriusok voltak, de a katonai vereségekig Kína érdeklődése nem volt jelentős. Most a haladó gondolkodású értelmiségi nemzedék lelkesen vetette bele magát a nyugati eszmék tanulmányozásába, amely kutatómunka a reneszánsz óta jelentkezett gyakorlatilag összes eszmei áramlatra kiterjedt. Sok kutató véli úgy, a korban a legnagyobb hatása a humanista gondolatoknak volt. Ezek a kínai gondolkodásmód és értékrendszer szempontjából újak és szokatlannak számítottak, most azonban óriási

¹⁶ Qian – Wen – Wu 1998: 5. A „három vezérelv és az öt erény” konfuciánus elképzelésről az V. fejezet 2. alfejezetében, *A Nők helyzete Kínában a 20. század elején* című részben írok részletesebben.

¹⁷ Qian – Wen – Wu 1998: 6.

vonzerejük támadt. A kor értelmiségi gondolkodói ezek mentén az eszmék mentén remélték megvalósítani egy modern, immár emberközpontú kínai társadalom kialakítását.¹⁸

II.2 Az irodalom forradalma

Az irodalom lett az új értelmiség fóruma, szócsöve, leghatásosabb fegyvere. A radikális társadalmi változásokat sürgető új nemzedék az írott szót mint hatékony eszközt akarta használni céljai eléréséhez: így kellett, csak így lehetett utat mutatni, felrázni, sőt, fellelkesíteni egy egész országot. Ugyanakkor az irodalom nem csupán eszköz volt, hanem cél is: egy nemzeti érték, amit szintén fel kellett szabadítani a múlt kötöttségei alól. A reformerek többek között az irodalom merész megreformálásán keresztül kívánták illusztrálni elszántságukat.

A kínaiak szemében az írásbeliség elválaszthatatlanul egybefonódott a szigorú társadalmi renddel, melynek legitimitását volt hivatott mindig is hirdetni. A reformerek számára nagy volt a tét: ha képesek megértetni az emberekkel, hogy az irodalom megújítása lehetséges, azok mernek majd hinni benne, hogy a társadalomé is az. A lelkes fiatal gondolkodók hitték és propagálták, hogy az irodalom másmilyen is lehet, mint az értékes, de archaikus volta révén életidegen, csakis egy szűk elit számára hozzáférhető „tudomány”, amilyennek a kínai nép addig ismerte. Tudták, ha az emberek megtapasztalják az érzést, hogy az irodalom lehet a sajátjuk is, hogy érthetik, művelhetik, részesei lehetnek, akkor semmiféle változást – legyen az mégoly gyökeres – nem tartanak majd lehetetlennek. A szabadgondolkodású reformereknek meg kellett küzdeniük a tudatlansággal, nemzeti öntudatot kellett önteniük abba az értelmiségbe, aki belemerevedett a mandzsu uralom iránti tiltakozását kifejező passzív közönybe. Ahogy Joseph S. M. Lau fogalmaz, feladatuk nem kevesebb volt, mint a kínaiak erkölcsi apátiából való kimentése, az ősi, mára álságos erkölcsök górcső alá vétele a nyugati humanizmus és tudományosság fényében.¹⁹

E történelmi ügy érdekében a kor gondolkodói ki akarták használni az irodalomban rejlő óriási lehetőséget. A szakirodalom 1917-re teszi az „irodalmi forradalom” (*xin wenxue geming* 新文学革命) kibontakozásának kezdetét. Ekkor történt, hogy a mozgalom két korai

¹⁸ Az új kultúra mozgalom további részletes megismeréséhez lásd pl. Tang, Tao 唐弢. 1999. *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史 [A modern kínai irodalom története]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社. 27–89.; Gernet, Jacques. 2001. *A kínai civilizáció története*. Budapest: Osiris. 485–490.

¹⁹ Lau 1970: 2.

vezéregyénisége, *Hu Shi* 胡适 (1892–1962) és *Chen Duxiu* 陈独秀 (1879–1942) heves cikksorozatát indított a Pekingben kiadott *Új Ifjúság* (*Xin qingnian* 新青年) című folyóirat hasábjain.²⁰ A cikkek egy ún. „új irodalom” megteremtéséről szóltak, részletesen tárgyalva, hogy ez miért létfontosságú, illetve hogyan hívható életre. Hu Shi *A fogalmazás nyolc szabálya*²¹ és Chen Duxiu „három elve”²² (1. az irodalom a népé legyen, 2. az irodalom a valóságot írja le, 3. az irodalom a társadalom érdekeit szolgálja) egyaránt az új irodalom alaptézisei lettek.

²⁰ A folyóiratot eredetileg 1915-ben Shanghai-ban adták ki először *Az Ifjúság Lapja* (*Qingnian zazhi* 青年杂志) címmel. Nevét a második számtól változtatták *Új Ifjúságra*, majd a lap 1917-ben tette át székhelyét Pekingbe, mivel vezéregyénisége, az Egyesült Államokból hazatérő Hu Shi a Pekingi Egyetemen a filozófia professzora lett. Az *Új Ifjúság* folyóirat megismeréséhez lásd Ma Jideng 马冀等 (szerk.) 2001. *Xin qingnian xuancui* 新青年选粹 [Válogatás az *Új Ifjúság* legjavából]. Shenyang: Lianing daxue chubanshe 辽宁大学出版社.

Fontos megjegyezni, hogy Peking mellett, amely a modern oktatás fellegváraként vált kulturális központtá, a modern irodalmi élet másik központja egyértelműen Shanghai volt. A külfölddel folytatott élénk kereskedelmi kapcsolatok miatt ez a nagyváros volt leginkább kiteve a nyugati hatásoknak, nem véletlen tehát, hogy az irodalmi és publicisztikai életben a kezdetektől központi szerepet játszott.

²¹ Hu Shi 1917 januárban tette közzé úttörő jelentőségű cikkét, *Javaslatok az irodalom megreformálására* (*Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议) címmel. „*A fogalmazás nyolc szabálya*” (*wenzhang bashi* 文章八事) szállóigeiként ismertté vált javaslatok a következők voltak:

1. Csak akkor írd, ha van mondanivalód.
2. Ne utánozd a régieket.
3. Fordíts figyelmet a nyelvtani helyességre.
4. Ne merülj el képzelt melankóliában.
5. Kerüld a közhelyeket és a fölösleges szószaporítást.
6. Ne élj utalásokkal a régi szerzőkre.
7. Ne használj párhuzamos szerkezeteket.
8. Ne próbáld elkerülni a köznapi nyelv használatát.

Hu Shi életének és munkásságának bővebb megismeréséhez lásd Hou Jian 侯健 1996. *Hu Shi mingzuo xinshang* 胡适名作欣赏. Beijing: Zhongguo heping chubanshe 中国和平出版社; Qian, Liqun 钱理群 – Wen, Rumin 温儒敏 – Wu Fuhui 吴福辉. 1998. *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* 中国现代文学三十年 [A modern kínai irodalom harminc éve]. Beijing: Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 19–23.; Idema, Wilt – Haft, Lloyd. 1997. *A Guide To Chinese Literature*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 261.

²² Chen Duxiu „három elve” (*san da zhuyi* 三大主义) 1917 februárjában *Az irodalom forradalmasítása* (*Wenxue geminglun* 文学革命论) című cikkben jelent meg az *Új Ifjúságban*. Forrás: Tang Tao 唐弢. 1999. *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史. Beijing: Renmin wenxue chubanshe. vol. 1. 44.

A három pont a következő:

1. Vessük el a cikornyás és hízelkedő arisztokrata irodalmat, és alkossuk meg a nép egyszerű és kifejező erejű irodalmát.
2. Vessük el az állott és szószátyár klasszikus irodalmat, és alkossunk meg egy friss és szókimondó realista irodalmat.
3. Vessük el a remetéek érthetetlen és homályos irodalmát, és alkossuk meg a társadalom világos és közérthető irodalmát.

II.2.1 *Wenyan* vagy *baihua*?

Szinte minden haladó gondolkodású hangadó kiindulópontja az irodalom nyelvezetének megújítása volt. A megkövesedett, ókori kínai *wenyan* 文言 („művelt nyelv”) nyelvet elvetették, mivel nem volt alkalmas egy új kor szellemiségének, egy új generáció hangjának formába öntésére. A kínai irodalmat kétezer éven át mindig is tudósok írták tudósoknak; most eljött az idő, hogy olyan nyelven szólaljon meg, amelyet minden ember egyformán használ és ért.²³ Az új irodalom a mindenki számára közérthető *baihua* 白话 („világos beszéd”) nyelven kell, hogy íródjon. Szlogenné vált a 我手写我口! (*Wo shou xie wo kou!*), vagyis „Amit mondok, azt írja a tollam!” A *wenyan* és a *baihua* szembenállása hamarosan a régi és az új irodalom közötti harc jelképe lett. Ez a harc pedig, amelyet „nemzeti nyelvi mozgalomnak” (*guoyu yundong* 国语运动) is neveznek, a kínai nép nyelvének egységesítéséért folyt, és újabb nemzeti vonás az új kultúra mozgalom történetében.

Az irodalmi élet egyszeriben felpezsdült. Klubok (*wenxue shetuan* 文学社团) alakultak (1921 és 1923 között hivatalosan több, mint negyvenet regisztráltak²⁴), újságok, irodalmi művek, fordítások jelentek meg egymás után, modern iskolák nyíltak. Az *Új Ifjúság* lett a mozgalom egyik legfontosabb hivatalos fóruma, de megemlítendő a Peking Egyetem diákjai, *Fu Sinian* 傅斯年, *Luo Jialun* 罗家伦 és társaik által alapított *Új Hullám* (*Xin chao* 新潮), illetve 1918-tól a Chen Duxiu és *Li Dazhao* 李大钊 (1889–1927) szerkesztésével kiadott *Heti Bíráló* (*Meizhou pinglun* 每周评论) is. Egyedül az 1919-es évben több mint négyszáz különféle kiadvány látott napvilágot.²⁵ Ezek mind a *baihua* nyelvet propagálták, és példamutatásként ezen is íródtak.

Sok tekintélyes szakmai személyiség is bekapcsolódott az eszmecserébe, mert bár nem voltak hivatásos publicisták, támogatni akarták a nemzeti nyelvi mozgalmat. *Qian Xuanton* 钱玄同 (1887–1939), aki tanult nyelvész és íráskutató volt, az *Új Ifjúsághoz* írt levelében nyelvészeti szempontból indokolta, hogy a *baihua* bevezetése a *wenyan* helyett a nyelv természetes fejlődését mozdítja elő.

A *wenyan* eltörlése nem ütközött jelentős ellenállásba. Voltak ugyan olyan társadalmilag megbecsült irodalmi személyiségek, mint például a kiváló fordító *Lin Shu* 林

²³ Chen, Shouyi 1961: 631.

²⁴ Qian – Wen – Wu 1998: 16.

²⁵ Chen, Shouyi 1961: 637.

纾 (1852–1924), akik nyilvánosan kifejezték tiltakozásukat, de ezek a próbálkozások gyengének bizonyultak a *baihua* újdonsült népszerűségével szemben.²⁶ Az új beszélt nyelv azonnal lelkes fogadtatásban részesült, és rövid időn belül olyan területeken is átvette a hatalmat, amelyek hagyományosan a klasszikus irodalmi nyelvnek voltak fenntartva. 1920-ban az Oktatási Minisztérium a *baihuát* az oktatás nyelvénévé, 1922-ben pedig hivatalos nemzeti nyelvvé emelte. Az általános és középiskolákban is ez vált az oktatás elsődleges nyelvénévé, még a kínai nyelv és irodalom tárgyakban is. Az, hogy egy ehhez hasonlóan forradalmi változás ilyen rövid időn belül és ilyen akadálytalanul lezajlott, gyakorlatilag példátlan a kínai történelemben.

II.2.2 Fordítói tevékenység

A kínai nyelv megújulása, a *wenyan*-ról a *baihua*-ra való átállás bár nagyon fontos, csak egyik aspektusa az irodalmi forradalomnak. A nyelvezet mellett a tartalmat és a formát is adaptálni kellett az új kor mondanivalójának kifejezésére. Bár törvényszerű volt, hogy Kína ősi irodalma nem élheti túl érintetlenül a 20. század történelmi viharait, a változást közvetlenül mégis csak a nyugati eszmerendszer hatása váltotta ki. Nem meglepő tehát, hogy Kína új irodalmár nemzedéke úgy tekintett a nyugati irodalomra, mint a releváns témák, ideák és művészi technikák tárházára²⁷, és saját, már nem kívánt irodalmi hagyományainak elvetése után ezek között keresett mintát az újjáépítésre.

A nyugati eszmék mélyebb és széleskörű megismeréséhez az irodalom volt az ideális médium. Érthető, hogy a külföldi tanulmányok után hazatérő (és idegen nyelveket értő-beszélő) értelmiségiek lettek az első irodalmi fordítók.²⁸ Többnyire eredeti nyelvről fordítottak (a nagy jelentőségű Ibsen-darabok kivételt képeztek ezalól), az új irodalmat

²⁶ Idema – Haft 1997: 259. A konzervatív iskola, az ún. *fugu pai* 复古派 hatása nem volt jelentős, így dolgozatomban nem írok róla hosszabban. Részletes információért lásd Tang, Tao 唐弢. 1999. *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社. vol. 1. 77–89.

²⁷ Idema – Haft 1997: 260.

²⁸ A 20. század elején alkotott két fordító, akik mellett nem mehetünk el szó nélkül. *Yan Fu* 严复 (1854–1921) és a már említett (konzervatív iskolához tartozó) *Lin Shu* közvetítették először a nyugati gondolatokat a kínai közönség felé, igaz, mivel mindketten ékes *wenyan* nyelvre fordítottak, ezért közönségük igencsak korlátozott számú volt. Yan Fu, angliai tartózkodásából hazatérve, elsősorban értékes, 18–19. századi politikai és társadalomtudományi műveket fordított. Lin Shu maga egyetlen idegen nyelvet sem beszélt. Nyugaton megfordult és a nyelveket beszélő emberek avatták be a(z általuk) választott több, mint száz regény és novella történetébe, amelyet ő aztán kifinomult, igényes kínai fordításban rögzített. A teljesség igénye nélkül, fordított Scottot, Dickenst, Tolsztojt, Balzacot, Shakespeare-t.

népszerűsítő folyóiratok pedig egyik fordítást a másik után publikálták. Az irodalmi forradalom szinte minden jeles képviselője aktív részt vállalt a fordítómunkából. A teljesség igénye nélkül: *Lu Xun* 鲁迅, *Hu Shi*, *Zhou Zuoren* 周作人, *Liu Bannong* 刘半农, *Shen Yanbing* 沈雁冰, *Tian Han* 田汉, *Pan Jiaxun* 潘家洵, *Qu Qiubai* 瞿秋白, *Geng Qizhi* 耿济之, és sokan mások. Fordítottak többek között Goethét, Schillert, Tagorét, Victor Hugót, Csehovot, Gogolt, Tolsztojt, Ibsent, Whitmant, O'Neillt, Shakespeare-t, Shelley-t, Galsworthy-t, Petőfit. Rövid idő alatt hatalmas mennyiségű nyugati irodalmi mű fordítása született meg, és állt rendelkezésre *baihua* nyelven a növekvő olvasóközönségnek. Ezek a művek egyrészt ideológiai, másrészt művészi mintát jelentettek a kibontakozó modern kínai novella-, regény- és drámairodalom, valamint költészet számára.

II.2.3 Műfajok és témák

A kínai irodalom történetében korszakalkotó jelentőségű *Lu Xun* (1881–1936) *Az őrült naplója* (*Kuangren riji* 狂人日记) című novellájának 1918-as megjelenése: a szakirodalomban elismerten ez az esemény fémjelzi a modern kínai irodalom megszületését. A korabeli publicisztika mellett ez az első jelentős irodalmi mű, amely immár az irodalom új nyelvén íródott, sikerének pedig nagy szerepe volt abban, hogy a korszakban a legnépszerűbb irodalmi műfajok a hamarosan a novella és a kisregény lettek.

A *baihua* minden műfajban azonnal teret hódított, természeténél fogva azonban elsősorban a kötetlenebb nyelvű és stílusú műfajoknak kedvezett. A konzervatív szemlélet a költészetben tartotta magát legszilárdabban. A kínai költők mindig is „a régi mesterek legengedelmesebb tanítványainak”²⁹ számítottak, így a változás ebben a műnemben éreztette leglassabban a hatását. Irodalomtörténeti jelentőségű, hogy a kínai irodalomban itt megszakad a líra hagyományos dominanciája, helyét a széppróza és a kisepika veszik át, melyekhez később a dráma is csatlakozik.

Lu Xun a modern kínai irodalom egyik legkiemelkedőbb, külföldön is elismert egyénisége. Songkang Huang könyvében részletesen taglalja Lu Xun felbecsülhetetlen hozzájárulását a május negyedike mozgalom szellemi tevékenységéhez. Ahogy írja, Lu Xun „a kezdetektől minden művészi és irodalmi tehetségét a modern kínai irodalom és a nemzeti

²⁹ Chen, Shouyi 1961: 625.

függetlenség ügyének szolgálatába állította, és ezeket az ügyeket nagyban elő is mozdította”³⁰. Írói hitvallásának, életének, munkásságának alapos tárgyalását dolgozatom keretei nem teszik lehetővé, azonban több későbbi fejezetben röviden vissza fogok rá térni. Emberi és írói tisztánlátása révén fontos társadalmi üzeneteket fogalmazott meg, és széles tömegek gondolkodását befolyásolta a legpozitívabb irányba.³¹

Az irodalmi forradalom hatása az irodalmi művek minden aspektusára kiterjedt. A nyelvi és műfaji megújulás mellett nem kevésbé fontos jellemvonás a tematikában beállt gyökeres változás. Az irodalom társadalmi feladata az volt, hogy a figyelem felkeltésével megtámogassa a társadalmi változások szükségességének felismerését, természetesen következett hát, hogy radikálisan szembefordult addigi témáival és „védenccével”, a konfuciánus erkölcsiséggel és a hagyományos társadalmi renddel.

Lu Xun novellája, *Az őrült naplója* nyelvezete mellett más területeken is forradalmi jegyeket mutat: formájában is nyugati mintát követ, tartalma pedig, ahogy Idema – Haft fogalmaz, „frontális támadás a hagyományos konfuciánus társadalommal szemben, amelyet Lu Xun kannibalisztikusnak bélyegez”³². A korban a felvilágosult gondolkodók szinte egy emberként fordultak szembe Kína hagyományos erkölcsiségével. Mindannyian ebben látták hazájuk elmaradottságának okát, és ezt leplezetlenül elmarasztalták, sokszor végletektől sem mentes stílusban és metaforákkal. *Wu Yu* 吴虞 egyenesen a „rabszolga-erkölcsiség” kifejezést használta. Véleménye szerint a hagyományos etika Kínából „fejbőlöntő jánosokat előállító gyárat”³³ csinált.

1917 decemberében Zhou Zuoren (1885–1967), Lu Xun testvére, aki főleg kiváló esszéiről volt híres, közzétette *Emberi irodalom* (*Ren de wenxue* 人的文学) című írását, amelyben az európai humanizmus eszméjét javasolja az irodalom alapjául.

A kor gondolkodói a hagyományos irodalom irányzataival és témáival is szembefordultak. A 19. század végén–20. század elején igen népszerű „mandarinkacsa és

³⁰ Huang 1957: 3.

³¹ Lu Xun irodalmi és társadalmi tevékenységének mélyebb megismeréséhez bővebben lásd: Huss, Ann. *The Madman That Was Ah Q: Tradition and Modernity in Lu Xun's Fiction*. In: Denton, Kirk A. (ed.). 2016. *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press., 136–144.; Denton, Kirk A. „Lu Xun, Returning Home, and May Fourth Modernity.” In: Rojas, Carlos – Bachner, Andrea (eds.). 2016. *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*. Oxford: Oxford University Press, 19–38.; Tang, Tao 唐弢. 1999. *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史 [A modern kínai irodalom története]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 90–147.; Qian, Liqun 钱理群 – Wen, Rumin 温儒敏 – Wu Fuhui 吴福辉. 1998. *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* 中国现代文学三十年 [A modern kínai irodalom harminc éve]. Beijing: Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 37–57.

³² Idema – Haft 1997: 259.

³³ Qian – Wen – Wu 1998: 6.

pillangó”-iskola (*yuanyang hudie pai* 鸳鸯蝴蝶派) néven ismert romantikus–szórakoztató irodalmat haszontalannak és populistának találták, amely pusztán „lusta időtöltés”³⁴ lehet. Korukban az irodalomnak fontos társadalmi szerepet szántak, mindent műfajt és művet, ami ezt a küldetést nem teljesítette, elvetendőnek tartottak. Abban például, hogy az északi hadurak bátorították a régi irodalmi nyelvhez és formához való visszatérést, a „népbutítás”³⁵ (*yumin* 愚民) egyértelmű célját látták. Az irodalomnak oktatnia és felemelnie kell, előre kell mutatnia, nem hátratekintenie. Az irodalom (és kiemelten a dráma) társadalmi szerepéről dolgozatom következő fejezetében írok részletesen.

Az irodalmi forradalom vívmányait kínai és külföldi kutatók egyaránt méltatják. Qian – Wen – Wu négy pontban foglalja össze a legfontosabb eredményeket.³⁶ Elsőként a *baihua* nyelv teljeskörű elterjesztését, a nemzeti nyelv egységesítését említi. Másodszor, (a fordítói tevékenységen keresztül) a nyugati irodalom gondolati áramlatainak széleskörű megismertetése és az ezek nyomán létrejövő társadalmi diskurzus járult hozzá nagyban ahhoz, hogy Kínában egy precedens nélküli állapot: egy ideológiailag szabad légkör bontakozzon ki. Harmadszor, fejlődésnek indult a kínai irodalomelmélet és irodalomkritika.

Negyedszer, de nem utolsósorban, a fentieknek köszönhetően az alkotó irodalmi tevékenység is nagymértékben fellendült. Írók, költők és drámaírók kezdtek saját műfajukban eredetit alkotni, egyéni hangjukat hallatni – éles ellentétben a mindaddig ennek kevés teret engedő klasszikus irodalom stílusával. A legfontosabb alakok között a novellához meg kell említenünk *Yu Dafu* 郁达夫, *Ye Shengtao* 叶圣陶, *Shen Congwen* 沈从文, a regényírásban kiemelkedő *Mao Dun* 矛盾, *Ba Jin* 巴金 és *Lao She* 老舍 életműve, a költészetben pedig *Guo Moruo* 郭沫若, *Wen Yiduo* 闻一多 és *Xu Zhimo* 徐志摩 alkotott maradandót. A korszak nagy vívmánya, hogy érdemben megjelentek a nők az irodalomban. *Bing Xin* 冰心 (1900–1999) és *Ding Ling* 丁玲 (1904–1986) mindketten a novella műfajában tűntek ki egyéni tehetségükkel.

Az irodalmi forradalom értékelésében messzemenően egyetértek Qian – Wen – Wu álláspontjával.³⁷ Az új kultúra mozgalom, és ezen belül az irodalmi forradalom egy küzdelmes történelmi helyzetben zajlott le. Szembe kellett szállnia régi, nagy erejű kötöttségekkel, ezért értelemszerűen erős kritikai szemlélet jellemzi. Bár kétségtelen, hogy radikális természetének lehettek és voltak is negatív hozadékai, ám az adott helyzetben nem

³⁴ Qian – Wen – Wu 1998: 16.

³⁵ Qian – Wen – Wu 1998: 9.

³⁶ Qian – Wen – Wu 1998: 11.

³⁷ Qian – Wen – Wu 1998: 6., 11.

volt mód az eszközök gondos megválasztására vagy a következmények körültekintő mérlegelésére. Az új kultúra mozgalom elavult társadalmi intézményeket és régi erkölcsi normákat elsöprő ereje éppen radikalizmusában rejlett, „túlkapásaira” mentséggént szolgálhat, hogy nagy volt a tét, és célját mérsékeltebb eszközökkel valószínűleg nem érte volna el. Az irodalmi forradalom természetét és irányultságát egyértelműen az új kultúra mozgalomtól nyerte, így eredményeiben és korlátaiban is szorosan ahhoz kapcsolódik.

III. A HAGYOMÁNYOS KÍNAI SZÍNHÁZI KÖZEG

Jelen disszertáció fő kutatási területe a 20. század első harmadában formát öltő modern kínai drámairodalom, illetve annak egy prominens darabja. Ez a korszak többek között azért bír nagy jelentőséggel, mert az évezredes hagyományokra visszatekintő kínai írásbeliség ekkor találkozik először komolyan a nyugati irodalom hatásával, további fejlődése pedig ennek köszönhetően érdekes fordulatot vesz.

A kínai színház a „modernizálódás” érdekében ekkor ugyan bizonyos tekintetben szakít a hazai hagyományokkal, ám sokak radikális szándéka ellenére sem tudja azoktól teljesen függetleníteni magát. Gyökerei ismerete nélkül a 20. századi modern kínai dráma semmiképpen nem értelmezhető. Dolgozatom keretei nem teszik lehetővé a kínai színházi hagyományok részletes bemutatását, egy rövid áttekintés azonban feltétlenül szükséges. Ebben is kénytelen vagyok pusztán a 19. század végére–20. század elejére koncentrálni. Pontosabban szólva, azt kívánom érzékeltetni, milyen az a hagyományos kínai színházi közeg, amelyet ebben az időszakban a nyugati hatások érnek. Szeretném a teljesség igénye nélkül felsorolni a hagyományos kínai színjátszás azon főbb jellegzetességeit, amelyek a kínai színpadot az évszázadok során erre a képre formálták.

Fontos előre tisztázni, hogy a nyugati értelemben vett „dráma” kifejezés nem alkalmazható egy az egyben a kínai színjátszásra. A hagyományos kínai színház több művészeti ág szerves ötvözete, amelyek közül a színjátszás csupán egy alkotóelem. Wilt Idema és Lloyd Haft könyvükben rámutatnak, hogy a nyugati irodalomkritika, meglehetősen megtévesztő módon, más-más terminust használ a kínai színjátszás különböző korszakainak megjelölésére. Meglátásuk szerint fontos tudatosítani, hogy a Yuan-kori *komédia*, a Ming-kori *dráma* és a pekingi *opera* Kínában valójában ugyanannak a gyökérnek a különböző hajtásai, nem pedig eltérő műfajok a dráma műnemén belül.³⁸ Mivel a hagyományos kínai színház összetettségének leírására nem létezik megfelelő nyugati szó, dolgozatomban a kínai megfelelőt, a *xiqu* 戏曲 kifejezést fogom használni.

Vajon mi az oka a *xiqu* fent említett összetettségének, és mely művészeti ágakat foglalja magába? A hagyományos kínai színjátszás története régre nyúlik vissza. Történeti feljegyzések már az i. e. 2. század óta említenek színjátszással rokonítható tevékenységeket,

³⁸ Idema – Haft 1997: 169.

amelyek között voltak vallási eredetűek, de többségük közvetve vagy közvetlenül az udvari vagy vásári szórakoztatáshoz kapcsolódott.³⁹ Nienhauser véleménye szerint a többé-kevésbé mai értelemben vett színház kialakulása a Tang-kor második felére (*Tang* 唐, 9–10. szd.) tehető.⁴⁰ A városok gazdasági fejlődése nyomán a szórakoztatásra konkrét helyek, „szórakoztatónegyedek” alakultak. A korabeli fejlett városok közül több ilyen hely volt *Chang'an* 长安, *Kaifeng* 开封, *Hangzhou* 杭州 és a mai Peking (*Beijing* 北京) területén. Ez a folyamat a Song-dinasztia ideje alatt (*Song* 宋, 10–13. szd.) folytatódott: a nyüzsgő nagyvárosok élénk kulturális életében már jelentős szerepet játszott a színjátszás, a Yuan-kor idejére (*Yuan* 元, 13–14. szd.) pedig már egy érett drámai előadóművészet jellemző.⁴¹

A *xiqu* hagyományosan szórakoztató jellegéből adódik tehát, hogy ötvöződik benne több különböző művészeti ág. Ezeknek az előadásoknak a színjátszás mellett szerves része volt a zene, az ének, a tánc, és nem utolsósorban, az akrobatika: az összehatás pedig lenyűgözően látványos volt. A hagyományos kínai színházzal szemben mindig is alapvető esztétikai elvárás volt, hogy magas szintű művészi teljesítménnyel szórakoztassa a közönséget. Az énekeseknek, a táncosoknak és az akrobatáknak is kimagaslóan képzettnek kellett lenniük a saját területükön, ezért az előadók különböző szereptípusokra szakosodtak. A produkció alapja a *kunszt* volt, a közönséget le kellett nyűgözni.

Nyugati elmével rácsodálkozunk, hogy a mi színházi hagyományunkban élesen elkülönülő műfajok milyen békés szimbiózisban élnek a kínai színpadon. Megismerve azonban a kínai színház gyökereit, megérthetjük, hogy ez az alapvető jellegzetessége inherens vonás: az általunk körülhatárolt művészeti ágak a kínaiak számára *sosem léteztek külön-külön*, nem azonosították őket a *xiqu* alkotórészeként, amelyek valamikor a kínai

³⁹ Mint már említettem, dolgozatom keretei nem teszik lehetővé a *xiqu* eredetének részletes bemutatását. Ebben a témában bőséges az igényes szakirodalom. Lásd pl. Liu Yeyuan 刘晔原. 2002. *Xiqu yingshi wenyixue* 戏剧影视文艺学 [A kínai színház és film művészi szemlélete]. Beijing: Beijing guangbo xueyuan chubanshe 北京广播学院出版社; You Guo'en 游国恩 – Wang Qi 王起 – Su Difei 肃涤非 – Ji Zhenzhun 季镇准 – Fei Zhengang 费振刚. 2000. *Zhongguo wenxueshi* 中国文学史 [A kínai irodalom története]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 208–211.; Idema, Wilt L. „Traditional Dramatic Literature”. In: Mair, Victor H. (ed.) 2001. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 785–847.; Dolby, William. „Early Chinese Plays and Theater”. In: Mackerras, Colin (ed.). 1983. *Chinese Theater. From Its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press., 7–32.; „The Rise of Drama in China”. In: Chen, Shouyi. 1961. *Chinese Literature. A Historical Introduction*. New York: The Ronald Press Company, 444–466.

⁴⁰ Nienhauser 1986: 14.

⁴¹ A Yuan-kori dráma részletes megismeréséhez ld.: Dolby, William. 'Yuan Drama'. In Mackerras, Colin (ed.). 1983. *Chinese Theater. From Its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, 32–60.; Idema, Wilt-Haft, Lloyd. 1997. *A Guide to Chinese Literature*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, Ch. 19. 191–198.; You Guo'en 游国恩 – Wang Qi 王起 – Su Difei 肃涤非 – Ji Zhenzhun 季镇准 – Fei Zhengang 费振刚. 2000. *Zhongguo wenxueshi* 中国文学史 [A kínai irodalom története]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 211–215.

színjátszás egy korai szakaszában egyesültek, „összefonódtak”, hogy létrehozzák ezt a komprehenzív színházi élményt. Ezek *mindig is egyek voltak*, csakis együtt léteztek, és csupán a nyugati színházi esztétika választja szét őket a saját fogalmai szerint. Ami nálunk színdarab, opera, operett, az Kínában mind a *xiqu*. És ami mindezt összefogja: a zene. A *xiqu* szóban a *xi* 戏 írásjegy jelentése „játék”, a *qu* 曲 írásjegyé „zene, dallam”. Ez az összetétel jelzi is a hagyományos kínai színház legfontosabb tulajdonságát, nevezetesen a színjátszás és a zene szintézisét. A zene a *xiqu*-ben a kezdetektől központi jelentőségű; egy drámai előadás zene nélkül elképzelhetetlen volt. A zene adta meg az előadás ritmusát. A „szöveget” többnyire énekelték, de a szavalt részek tempóját is a zene határozta meg. Csak a 20. század elején, a nyugati dráma hatására jelentkezik az igény, hogy a színpadon ne énekeljenek, hanem mondanivalójukat prózában adják elő, és ennek oka sem művészeti, sokkal inkább társadalmi eredetű.

Annak ellenére, hogy az előadások számára biztosított volt a konkrét helyszín, az összeszokott színházi „társulatok” idejük egy részében utaztak is. Gyakran kaptak meghívást előkelő udvarokba, ahol ünnepi alkalmakkor kellett fellépniük. A bemutató nem lehetett helyhez kötött. Néhány kutató ebből eredezteti (és vezeti le egyenesen) a *xiqu* másik fontos jellegzetességét, nevezetesen, hogy mindig is szerény eszköztárral működött. A színésznek magának kellett minden szükséges illúziót felkelteni, gyakorlatilag *eljátszani* a helyszínt és az általa használni kívánt tárgyakat. Liu Yeyuan 刘晔原 így jellemzi a *xiqu* e jellemvonását:

A *xiqu* olyan színpadi művészet, amely szinte kizárólagosan a színész művészi ügyességére épül. A *xiqu*-színész saját kinézete és a „négy művészi képesség” (*sigong* 四功), vagyis az ének (*chang* 唱), a szavalás (*nian* 念), a színjáték (*zuo* 做) és az akrobatika (*da* 打) eszközeivel éri el, hogy a történet és a helyszín megelevenedjenek a néző szeme előtt. Akár egy kis falusi vásáron, akár egy nagyvárosi teaház színpadán, díszlet és kellék nélkül, a színész pusztán kifinomult előadóművészetén keresztül mutatja be az emberi élet örömét és bánatát, a találkozást és az elválást, az igazság és a becsület iránti csodálatát és tiszteletét, az aljassággal és a becsstelenséggel szembeni elutasítását és megvetését. Arra, hogy a néző mindezt megértse, a színész maga a garancia.⁴²

Idema – Haft vitatható megállapítást tesz, amikor kijelenti: „Az évszázadok során nem valamiféle filozófiai megfontolásból, hanem a mobilitás pusztta szükségszerűsége folytán

⁴² Liu Yeyuan 2002: 10.

alakult úgy, hogy a *xiqu* egy mindenre kiterjedő, egyedi szimbolikus nyelv- és jelrendszert fejlesztett ki.”⁴³

A fizikai mobilitás, mint pragmatikus szempont minden bizonnyal szerepet játszott abban, hogy a *xiqu* hagyományosan kevés díszletet és kelléket igényelt és használt. Mindazonáltal, ez nem tűnik elegendő magyarázatnak erre az egyedi és igen speciális jellemvonásra. Gondoljunk csak arra, hogy az utazó színtársulatok jelensége nyugaton sem volt ismeretlen, sőt: köztudottan a legtöbb nép színházának történetében – legalábbis bizonyos korszakokban – kifejezetten jellemző volt. A nyugati színházi hagyomány ennek ellenére jóval inkább támaszkodik a színház tárgyi feltételeire, mint a kínai. Kell, hogy legyen valami más, ami magyarázza, hogy ez így alakult.

A nyugati színházművészetben – néhány irányzattól vagy zseniális egyéni alkotótól eltekintve – fontos a való élet hiteles ábrázolása a színpadon. Kínában ez hagyományosan nem követelmény. A *xiqu* mindig is jellemző volt, hogy a cselekmény nagy tér- és időbeli távolságokat ölel fel, ennek következtében szükségessé vált a színpadi jelentől való *elvonatkoztatás* képessége. Ahogy többen megfogalmazzák, a kínai színházművészet fontos jellemzője, hogy inkább szimbolikus, mint ábrázoló.⁴⁴ Nienhauser véleménye szerint a kínai irodalomra általánosságban jellemző, hogy sokkal inkább az emberi természet egyetemes és ismétlődő vonásait, oldalát hangsúlyozza, szemben az egyéniség különleges és egyedi tulajdonságaival.⁴⁵ A „szakavatott” közönség számára a színész egy-egy arckifejezése, mozdulata mindenkor túlmutat önmagán, és azok számára, akik ismerik e jelrendszert, egyértelműen azonosítja az illető tevékenységét, szándékát, vagy akár az általa megformált karaktert.⁴⁶ Ennek megfelelően, a színész célja nem az, hogy mélyen átélje az általa megformált karakter lelki világát, és ezt közvetítse a közönség felé, illetve, hogy együttérzést vagy ellenszenvet ébresszen alakja iránt a nézőben. Az a feladata, hogy az adott szereplő jellegzetes (például foglalkozásából adódó) viselkedését, tetteit hűen utánozza. A színész egy szabványos formában adja elő a szereptípusokhoz kötődő tipikus cselekvéseket. A való

⁴³ Idema – Haft 1997: 169.

⁴⁴ Zeng 1975: 9.

⁴⁵ Nienhauser 1986: 21.

⁴⁶ A *xiqu* ezen jellegzetessége a pekingi operában éri el csúcspontját. A kosztümök színes pompája az egyetlen „tárgyi luxus”, amelyet a *xiqu* megengedett magának. A másik fontos kifejezőeszköz az arcfestés volt. A különböző színű és jellegű ruhadarabok, illetve az arcra festett szín és mintázat mind szimbolikus jelentőséggel bírtak, ezek segítették a színészt a történet megjelenítésében. A pekingi opera összetett művészi kifejezőeszközeinek részletes megismeréséhez lásd Révész, Ágota. 2016. „A *jingju* és közönsége.” *Szenáriumi* 2016.12: 41–45.; Révész, Ágota. 2016. „A hagyományos kínai színház és a *jingju*.” *Szenáriumi* 2016.11: 54–63.; Mackerras, Colin P. 1972. *The Rise of the Peking Opera 1770–1870. Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford: Clarendon Press.

életet nem utánózni hivatott, hanem azt „egy konvencionálisan kodifikált formában prezentálni a nézőnek”⁴⁷. Sok, a témával foglalkozó kutató megfogalmazza, hogy a kínai színház szimbolikus ábrázolásában, túlzó mozdulataiban „tudatosan távolodik el a valós élet természetességétől”⁴⁸; „a színpadi illúzióknak ez a vállalt, bevallott elhatárolása a valóságtól a kínai színház egyik alapvető esztétikai vonása”⁴⁹.

Mindezek ismeretében véleményem szerint kimondhatjuk, hogy a kínai színház történetében a díszlet- és kellékhasználat nyugatihoz képest elhanyagolható mértéke legalábbis kettős okra vezethető vissza. Amellett, hogy az *előadás* a fizikai mobilitás jegyében nem függhetett túlságosan a díszlettől, talán még fontosabb volt, hogy *maga a történet* ne függjön túlságosan tőle. Az idők során kifejlesztett speciális narrációs technika áthidalta a történet és a nézők közti távolságot, és okafogyottá tette a tárgyi segédanyag túlzott használatát.

A kínai színész fent körülhatárolt feladata olybá tűnik, mint ami jelentősen korlátozhatta a művészi kreativitást. Mindezek ellenére, sokan gondolják úgy, hogy a kínai színész a színpadon nagyobb művészi szabadsággal rendelkezett, mint nyugati kollégája. Ennek Idema – Haft két magyarázatát adja. A kínai színtársulatnak volt ugyan egy vezetője, de ő inkább menedzseri minőségben koordinálta a társulat munkáját; a nyugati értelemben vett rendező alakja, aki a darabot illető saját értelmezését akarta volna a színészekkel megvalósíttatni, ismeretlen volt.⁵⁰ A szereptípusok felosztása után a színészek feladata világos volt: az adott típusú karakter jellegzetes viselkedését hitelesen, felismerhetően kellett tolmácsolniuk a közönség felé. Ahogy Liu Yeyuan fogalmaz, a színpadon töltött időhöz csak technikai instrukciókat kaptak.⁵¹ Ezentúl viszont minden szabadságuk megvolt, hogy megcsillogtassák különleges képességeiket. Az eltérés a nyugati értelmezéssel szemben abban mutatkozik, hogy a kínai színésznek, mint már említettem, nem az általa megformált karakter lelki világát kellett átélnie és a rendező által sugallt formában előadnia: a vele szemben támasztott követelmények sokkal inkább *technikaiak*, mint szentimentálisak voltak. Minden karakter kiváló lehetőségeket rejtett magában arra, hogy a színész *bravúrt* mutasson be, és ez volt az ő esélye tehetségének kiaknázására és bemutatására.

A másik ok, hogy a nyugati hagyománnyal ellentétben, ahol a szöveg, mint olyan abszolút központi szerepet játszott, a kínai színházban ez szintén csak egy (és messze nem a

⁴⁷ Idema – Haft 1997: 170.

⁴⁸ Liu Yeyuan 2002: 8.

⁴⁹ Hont 1986: 436.

⁵⁰ Idema – Haft 1997: 170.

⁵¹ Liu Yeyuan 2002: 10.

legfontosabb) volt a sok tényező közül, amelyek összhangjából az előadás összeállt. Ezen a ponton olyan nagy különbség van a nyugati és a kínai hagyomány között, hogy ennek bemutatása egy külön tudományos munka alapját is képezhetné, így én ezt csupán vázlatosan taglalom.

Széles körben vallott nézet, miszerint a *xiqu* fontos sajátossága, hogy a hagyományok öröklésén és továbbörökítésén (*jicheng* 继承) alapul. Sok kutató, például Liu Yeyuan úgy gondolja, hogy ebben a művészetben az újítás (*chuangxin* 创新) szerepe mindig is másodlagos volt.⁵² Ennek okaként azt tüntetik fel, hogy a kínai színház alapvetően mindig is az *oralitás*ra épült. A színészek többnyire alacsony sorból származtak, írni-olvasni nemigen tudtak, a megélhetésért választották ezt a mesterséget. A tanítványok „kiképzése” szóbeli formában folyt: mesterüktől feltétlen engedelmességgel, szóban, utánzás útján tanultak (*xuexiang* 学像). A tanítók pedig megkövetelték tanítványaiktól, hogy szigorúan az ő nyomdokukban haladjanak, még stílusukban sem térhettek el mesterüktől.

A színpadi előadásban a *történet* szerepe sokkal fontosabb volt, mint a *szövegé*. A szerzőség kérdése a kínai hagyományban rendkívül összetett. Leegyszerűsítve: a szerző személyének – a nyugati hagyománnyal éles ellentétben – sosem volt nagy jelentősége. A szóban hagyományozott szövegeket valaki leírta; a kínai színdarabok nagy többségénél a szerzőt egyáltalán nem ismerjük. A színészek a prózai szövegrészekben rögtönözhattak, a lírai betéteknél ennek nem volt helye. Azonban a lírai részeket a dallam határozta meg, *a zenére írták a szöveget*. A végül valaki által lejegyzett és fennmaradt szövegeket, az úgynevezett színdarabokat pedig meg kell különböztetnünk az alkalmi színpadi szövegek könyvektől, amelyek a teljesség igénye nélkül készültek, és gyakran töredékesek voltak. Mindezek ismeretében láthatjuk, hogy a *szöveg* értelmezése és jelentősége nagyban eltér a nyugati és a kínai színpadi hagyományban.⁵³

Idema – Haft pusztán egy kiemelt példa, több kínai és nyugati kutató hívja fel a figyelmet arra, hogy amennyiben a darabok szövegét önmagukban, a zenés előadástól elvonatkoztatva vizsgáljuk, a kínai dráma komoly hátrányba kerül a nyugatival szemben, ezért a szövegek összehasonlító elemzésekor ezt mindig szem előtt kell tartani.⁵⁴ Lássuk: ez a megállapítás minden józanságával együtt azt feltételezi, hogy a kínai előadásban a szöveg

⁵² Liu Yeyuan 2002: 11.

⁵³ A szerzőség kérdésköréhez Kínában lásd Li Wai-Yee. „Concepts of Authorship”. In: Denecke, Wiebke–Li, Wai-Yee–Tian, Xiaofei (eds.). 2017. *The Oxford Handbook of Classical Chinese Literature (1000 BCE–900 CE)*. Oxford: Oxford University Press.

⁵⁴ Idema – Haft 1997: 171.

leválasztható a zenéről. Fentebb érveltem ez ellen. Azt gondolom, a nyugati és kínai szövegek egymás melletti vizsgálata érdekes és tanulságos lehet, ám összehasonlító elemzésük nem képezheti tudományos igényű munka alapját, mivel ilyen elemzés nem értelmezhető.⁵⁵

A hagyományos kínai színpadi előadások témája, a történet többnyire mindenki által ismert történelmi eseményeken, hőstetteken, legendákon alapult, így a színészek sokszor „ismert” személyeket alakítottak. A nyugati értelemben vett *eredetiség* sem a cselekmény, sem a zene tekintetében nem volt elvárás; a közönség élvezte és értékelte az ismerős eseményeket és melódiákat a színpadon. Liu Yanyuan meglátása szerint ez, a közönség által képviselt korlát a másik magyarázata annak, hogy a *xiqu* az évszázadok során keveset változott. A színházat kedvelő közönség nem azért látogatta újra és újra (akár ugyanazokat) az előadásokat, mert új történeteket kívánt volna látni a színpadon. Az emberek pusztán a színpadi művészet élvezetért jelentek meg. Liu egyenesen kijelenti, hogy a *xiqu* közönségének esztétikai elvárása egyedi: nem az újdonságot értékelte, hanem kifejezetten a „rég megőrzését” várta el a színháztól, sőt, a színészek bármiféle, a szokásostól eltérő, elődjükhöz viszonyított esetleges újító szándékát a közönség egyértelmű kritikával fogadta.⁵⁶

Liu a fenti szempontból némileg kategorikusan jellemzi a *xiqu*t. Bár senki sem vitatja azt a tényt, hogy a *xiqu* nagyban támaszkodott hagyományos módszereire, számos kutató van Liunál rugalmasabb véleményen. Sokan vonnak le megengedőbb következtetést. A fent leírt, újjal szembeni „ellenállás” minden valószínűség szerint létező jelenség volt a *xiqu* közönségének soraiban, és mivel a hagyományos kínai színpadon az új elemek megjelenése és beépülése mindenkor a közönség megerősítésétől függött, emiatt rendkívül lassú és fokozatos volt.⁵⁷ A kínai színház sokszáz éves történetére visszatekintve láthatjuk, hogy a

⁵⁵ Ezt a kijelentést közvetett ismeretekre alapozva teszem meg. Magam nem olvastam olyan művet, amely konkrétan összehasonlította volna kínai és nyugati színdarab szövegkönyvét, de forrásaim közül többen utaltak rá, hogy ilyen összehasonlítások alkalmanként igen felelőtlenek, hiszen figyelmen kívül hagyják a hagyományos kínai színház és előadás zenétől elválaszthatatlan voltát. A szöveget önmagában, a zenétől függetlenül, úgymond „csonkán” hasonlítják egy olyan nyugati szövegkönyvhöz, amelynek soha nem volt része a zene, tehát önmagában teljes egésznek tekintendő. A kínai hagyományban a szöveg szerepe sosem volt a nyugatihoz hasonlóan központi, ezért egy ilyen összehasonlítás következtében a kínai szöveg „önhibáján kívül” kerül lépéshátrányba a nyugatihoz képest. Ezért vélem úgy, hogy a szövegek összehasonlító vizsgálata ab ovo nem lehet „igazságos”.

⁵⁶ Liu Yeyuan 2002: 12. Szeretnék itt egy megjegyzést tenni. Bár az ismerős történet, dallamok iránti szimpátia a nyugati közönség soraiban is létezik, forrásaim alapján az a benyomásom, hogy a *xiqu* közönsége kevésbé volt nyitott az alternatív előadásmódokra, vagy legalábbis lassabban értett meg igény ezek iránt. Ez a véleményem nélküli a szilárd európai és kínai színháztörténeti tudás háttérét, így nem tekinthető objektív kijelentésnek.

⁵⁷ McDougall 1997: 153.

hagyomány folytonossága vitathatatlanul érték, ám nem gondolhatjuk, hogy a *xiqu* ennyi idő alatt semmit sem változott. Az újítás mindig is része volt a *xiqu*nek, legfeljebb nem volt forradalmi, radikális vagy látványos. Ésszerű kompromisszum, ha elfogadjuk Liu terminusát, amellyel a *xiqu*-t jellemzi: *liu duo bian shao* 留多变少, vagyis „sokat őriz meg, keveset változtat”⁵⁸.

A kínai közönség hozzáállása a színházi előadáshoz egy másik vonatkozásban is merőben eltér a nyugaton megszokottól, ezért említést érdemel. Szintén a színjátszás vásári szórakoztató eredetéből adódik, hogy az előadások zajos, élénk forgatagban zajlottak; az emberek közben vásároltak, alkudoztak, ettek-ittak. Az idő előrehaladtával a fellépés színtere lokalizálódott, sőt, a Qing-korra (17–20. század) már fedett helyre is került. Az ebben az időszakban rendkívül népszerűvé vált teaházak (*chayuan* 茶院) elsődleges célja még a vendéglátás volt, a színházi előadással kezdetben csupán növelni akarták a hely vonzerejét. A 20. század eleji társadalmi változások hatására az előadás az addigi mellékesnek számító szerepénél sokkalta nagyobb hangsúlyt kapott (sőt, meghatározta, hogy a közönség melyik teaházat választja a délutáni kikapcsolódáshoz), ennek következtében a teaházak lassan „kis színházakká” (*xiao juchang* 小剧场) alakultak át. Ezzel együtt, az étel-ital fogyasztás, a hangos, izgatott beszélgetés, fogadás, valamint mindenfajta elárúsító tevékenység továbbra is teljes mértékben elfogadottak voltak.⁵⁹ A közönség kezdetektől jellemző „mindenható” szerepe megmaradt. Mivel az ő tetszésük alakította a darabokat (illetve akár őrizte meg őket régi formájukban), természetes módon jogukban állt, hogy közvetlenül a helyszínen, az előadás közben adjanak hangot úgy elismerő, mint elmarasztaló véleményüknek. A bekiabálások, megzavarások (*renao* 热闹), illetve az egymással folytatott eszmecsere természetesebbek voltak, a „közönség és a színészek közötti kommunikáció szerves részét képezték”⁶⁰.

A hagyományos kínai színház bár nagy népszerűségnek mindenképpen, társadalmi megbecsülésnek nemigen örvendett. A hivatásos színészek ugyan sokszor szépen kerestek, ám nem voltak elismert tagjai a társadalomnak. Ők alkották azon kevés csoport egyikét, akik nem vehettek részt a hivatalnokvizsgákon.⁶¹ A színészeket, ha besorolásra került a sor,

⁵⁸ Liu Yeyuan 2002: 52.

⁵⁹ A teaházak felépítése, szerepe és a bennük zajló élénk társadalmi és kulturális élet részletes leírásához ld. Goldstein, Joshua 2003. „From Teahouse to Playhouse: Theaters as Social Texts in Early-Twentieth-Century China.” *The Journal of Asian Studies* 62.3: 753–779.

⁶⁰ Goldstein 2003: 768.

⁶¹ Idema – Haft 1997: 171.

„alantasnak”⁶² bélyegezték, és együtt emlegették a koldusokkal és a kurtizánokkal.⁶³ A színház feladata végül is pusztán a szórakoztatás volt, a szórakoztatás művelői pedig sosem álltak magas fokon a társadalmi ranglétrán.

Érdekes, hogy míg a dráma az európai irodalomban és irodalomelméletben olyan korán annyira meghatározó szerepet játszott (lásd Arisztotelész *Poétika* című műve az i.e. 4. századból), addig Kínában a többi irodalmi műnemhez képest viszonylag későn indult fejlődésnek, az irodalomkritika pedig egészen a 20. századig nem ismerte el az irodalmi kánon részeként.⁶⁴ Chen Shouyi magyarázata szerint ennek egyik elképzelhető oka lehet az ortodox konfuciánus hivatalnokok egyre erősebb puritán beállítottsága. Mint már említettem, a kínai nyelvben a drámai előadóművészeteket összefoglaló néven a *xiqu* 戏曲 kifejezéssel jelöljük, ahol a *xi* 戏 szótag alapjelentése „játék”, „játékos”. Mivel a szigorú hivatalnokok minden „játékos” tevékenységre megvetéssel, de legalábbis gyanakvással tekintettek, az ez alá az elnevezés alá besorolt tevékenységeknek nem sok esélyük volt bejutni a történeti feljegyzések lapjaira.⁶⁵ A „színházasi” az irodalmon kívüli (és azzal semmiképp sem egyenrangú) tevékenység volt, amely legjobb esetben is csak szórakoztatásnak minősült.⁶⁶

Ahogy McDougall rámutat, ez a diszkrimináció érvényes volt a dráma írott formájára is. Nem tudjuk, a drámaíróknak volt-e igényük rá, hogy ne csupán közösségi szórakoztató élményt nyújtsanak, hanem műveikkel irodalmi értéket is képviselhessenek.⁶⁷ Alapvetően azonban elmondható, hogy a kínai irodalom hosszú történetének során a drámaírók egészen a 20. század elejéig jelentős hátrányban voltak például lírában alkotó kollegáikkal szemben, tekintve, hogy a költők művei a műnem hagyományos megbecsültsége folytán hamar az irodalmi kánon részei lettek. Ez a tendencia azonban megint csak nem törvény-erejű: a megbecsült műnemekben is rengeteg felejthető alkotás született, illetve a *xiqu*nek is voltak olyan ágai, amelyek irodalmi igényességük folytán saját korukban is elismerést vívtak ki (ilyen volt például a *kunqu* 昆曲).

Joshua Goldstein cikkében hosszan elemzi a 20. század elejének forradalmi szellemi közegét, amikor először szólalnak fel bátor hangok a színészek hátrányos megkülönböztetése ellen. A haladó gondolkodású és öntudatos patrónusok követelték, hogy az emberek és a sajtó ne használhassa többé a *lingren* 伶人 vagy *xizi* 戏子 lealacsonyító

⁶² Tian 1998: 4.

⁶³ Goldstein 2003: 754.

⁶⁴ Eberstein 1990: 14.

⁶⁵ Chen, Shouyi 1961: 454.

⁶⁶ Eberstein 1990: 15.

⁶⁷ McDougall 1997: 154.

kifejezéseket, hanem helyette a *yiren* 艺人, vagyis „művész” elnevezéssel utaljanak a színészekre.⁶⁸

A hagyományos kínai színház egy egyedülálló és összetett drámai művészet. A Kínai Birodalomhoz hasonlóan sok évszázadon át képes volt „önmagának elégséges” módon fennmaradni, lassan, főként belterjesen fejlődni, mígnem a 19. század végén–20. század elején jelentkező nyugati ideológiai és irodalmi hatások, valamint az ezek hatására végbemenő hazai politikai, társadalmi és kulturális változások már nem hagyták érintetlenül. Belekeveredett a létért folyó küzdelembe régi és új között, és bár volt időszak, mely a teljes megsemmisülés veszélyével fenyegette, végül csupán átmenetileg szorult háttérbe. Számos regionális változata a mai napig virágzik, például a Shaoxing opera (*yueju* 越剧, Zhejiang tartomány), kunqu opera (Jiangsu tartomány), a legékesebb példa pedig a pekingi opera (*jingju* 京剧, másnéven *pihuang xi* 皮黄戏).

Mindazonáltal, a 20. század első harmadában a történelem úgy kívánta, hogy a *xiqu* átmenetileg átadja helyét a megszületni kívánó *huajun*ek 话剧, vagyis „beszélt drámának”.

⁶⁸ Goldstein 2003: 771.

IV. A SZÍNHÁZ TÁRSADALMI ÉS KULTURÁLIS SZEREPE A 20. SZÁZAD ELEJI KÍNÁBAN. A NYUGATI TÍPUSÚ DRÁMA KÍNÁBAN VALÓ MEGHONOSODÁSÁNAK OKAI ÉS KÖRÜLMÉNYEI

A haladó szellemiségű gondolkodók lelkes munkája, hogy a szó szoros értelmében és átvitt értelemben is „megszólítsák” a kínai embereket, elérte célját. A korábban említett új fórumoknak (kluboknak, újságoknak, iskoláknak) valamint az új nyelvi médium (a *baihua*) segítségével értelmiségi körökben futótűzként terjedtek a forradalmi eszmék, de a tömegek megszólítása kihívást jelentett a reformerek számára. Tudták, hogy az írástudatlanokhoz, illetve a kevésbé művelt néptömegekhez⁶⁹ csak „életközelibb” médiumon keresztül lehet eljutni, amely képes „szórakoztatva tanítani”⁷⁰: ez volt a színház intézménye.⁷¹ Chen Duxiu így nyilatkozott meg a színházról: „A színház egy óriási iskola az Égalatti minden embere számára, a színházi dolgozók pedig az emberek legbefolyásosabb tanárai.”⁷²

Mint már említettem, Kína gazdag színházi hagyományokkal rendelkezett, ám a kor magukat haladó gondolkodónak tartó értelmiségi személyiségei úgy vélték, a tradicionális színházkultúra zenés-énekes-táncos előadójellegénél fogva nem alkalmas az új gondolatok közvetítésére. A reformerek számára hamar világossá vált, hogy a társadalmat csakis a színház reformjának segítségével lehet megreformálni.⁷³ A Népszerű Dráma Társulat (*Minzhong Xiqushe* 民众戏曲社) alapító közleménye így definiálja a színház intézményét: „A színház röntgen, amellyel felkutathatók a társadalmi betegségek gyökerei. Láthatjuk tükörnek is, amely igazságos és mentes a részrehajlástól, és amely előtt a társadalom minden tagja anyaszült meztelenül áll.”⁷⁴

⁶⁹ Érdekes, hogy McDougall itt az „írástudatlanok” mellett a „fogytékosokat” is mint külön közösséget említi. Nyilvánvalóan inkább testi, mint szellemi értelemben beszél róluk, de őket is említésre méltónak tartja, mint egy csoport, akikhez az irodalomnak csak ez a formája képes közel férközni. (154.)

⁷⁰ Eberstein 1990: 5.

⁷¹ A mulattatás mindig is elválaszthatatlan része volt a drámának. Arisztotelész világában a tragédiának nem pusztán fennkölt szerep jutott, a közönség szórakoztatása is fontos feladata volt. Gondoljunk csak a drámai versenyekre, amelyeken a tragédia- és komédiaköltők feltűntek, és drámáikat prezentálták az egyszerű népnek. Hasonlatosan a 20. századi kínai felismeréshez, a színház már az ókori Görögországban is a szórakoztatáson keresztül érte el hatását. Az emberek sírtak vagy nevettek, együtt éreztek a hősekkel, vagy épp mulattak rajtuk, de mindenképpen elgondolkodtató élményekkel tértek haza. A haladó gondolkodók nem kiküszöbölni szerették volna a szórakoztatást, hanem magasabb célt adni neki.

⁷² Fei 2002: 117. A színház, mint a társadalmi reform elsőszámú elősegítője népszerű téma volt, és a kor szinte minden haladó gondolkodója hosszan és lelkesen írt róla. Ilyen tanulmányokat foglal magába Fei Chunfang Faye kiváló gyűjteménye. Ld. Fei Chunfang Faye. (ed. and trans.) 2002. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

⁷³ Eberstein 1990: 4.

⁷⁴ Luk 1990: 8.

Amikor az európai hatalmaktól elszenvedett hadi kudarok miatt az ősidőktől fogva bezárkózó Kína figyelme kénytelen-kelletlen a Nyugat felé fordult, az ország azon vette észre magát, hogy egyre inkább ki van téve a nyugati iparosodottság és haditechnika csodájának.⁷⁵ Ahogy a tudomány és a technológia fejlesztése elengedhetetlen lett az anyagi életkörülmények javításához, úgy vált egy új színház megjelenése a társadalom regenerációjának előfeltételévé, főleg mivel ez a társadalom „olyan tehetetlen volt, mint egy kupac homok”⁷⁶. Ahogy Qian Liqun 钱理群 írja, a kínai közönség alapvető hozzáállása a *ge'an guanhuo* 隔岸观火, vagyis a „túlpartról bámulni a tüzet”, amely ugye a vásári szórakoztatásnál természetes jelenség. De most másra volt szükség: a színháznak el kellett érnie, hogy a közönség *zishen canjia huodong* 自身参加活动, vagyis „maga bevonódjon, bekapcsolódjon, részt vegyen”⁷⁷.

Mivel ebben a korban a Nyugat minden tudás tárházaként tűnt fel, nem csoda, hogy az új értelmiség az irodalom megújításához is a nyugati irodalmakat kezdte tanulmányozni. Bár a nyugati irodalom valódi, mélyebb felfedezése és elismerése még váratott magára néhány évtizedet, Shouyi Chen meglátása szerint a helyzet mindenképpen megérett a hagyományos kínai irodalom művelési módjának és témáinak újraértékelésére.⁷⁸ Sok kérdést, amelynek azelőtt létjogosultsága sem volt, most feltettek. Egy újabb kor írójának tényleg elég csak visszatekinteni Kína gazdag irodalmi múltjába, és kiválasztani egy mestert, akit majd követni fog? Új minőségi irodalom létrehozásához valóban elégséges a régi modellek hű másolása? Az ötszáz éve etalonnak tartott esszéforma, amely a hivatalnokvizsgákon a jelöltek irodalmi képességeit volt hivatott felmérni, tényleg örök érvényű norma lenne? A fenti tevékenységek valóban előmozdítják az irodalom fejlődését? A klasszikus irodalmi nyelv kőbe vésett médiuma lenne a művészi mondanivaló kifejezésének? Az irodalom valóban csak egy szűk és kiváltságos kör szórakoztatására hivatott? Ezek a kérdések már azóta értek az értelmiségi elmékben, amióta a 19. századi katonai vereségek következtében megrendült a nagy kínai öntudat, és felmerült az a rémisztő lehetőség, hogy az évezredes kínai történelmi, kulturális (és így irodalmi) hagyományok többé nem biztosítják Kína materiális és szellemi fölényét a világ többi országa felett. Mostanra az az idő is eljött, amikor a feltett kérdéseket egyértelmű nemmel válaszolták meg.

⁷⁵ Chen, Shouyi 1961: 621.

⁷⁶ Eberstein 1990: 5.

⁷⁷ Qian 2007: 11.

⁷⁸ Chen, Shouyi 1961: 623.

A nyugati irodalmi formák tanulmányozása folytán az új értelmiség hamar megtalálta a megoldást a hagyományos kínai színház reformjának mikéntjére: a sürgető igényre a válasz a nyugati típusú dráma átvétele volt.

A nyugati típusú dráma egy Kínában semmiféle hagyományokkal nem rendelkező, a kínaiaktól kezdetben teljesen idegen műfaj volt. A kínaiak először a nyugati diplomaták révén kerültek kapcsolatba a nyugati színházzal. Ámulatba ejtő volt számukra a nyugati színházépületek palotai pompája, és megdöbbenetete őket a nyugati drámaírók megbecsült társadalmi státusza. 1866-ban Shanghaiban megalapították az első nyugati típusú színházat, a neve *Lanxin Da Xiyuan* 兰心大戏院 lett. Ahogy a kínaiak (pl. ezen keresztül) egyre jobban megismerték a nyugati drámát, saját színpadukon is beépítettek abból elemeket. Akadtak úttörők, mint Wang Xiaonong 汪笑侬 (1858–1918), akik megpróbálták „reálisabbá” tenni a hagyományos kínai színházat; például megjelent a színpadon a *yangren* 洋人, vagyis a „külföldi” alakja.

A nyugati típusú dráma meghonosításának igényét tisztán a kor szülte. A kínai közönség számára formajegyeinek gyökeres újdonsága egyenes arányban állt az általa közvetített eszmék és értékek nem kevésbé gyökeres újdonságával.⁷⁹ Először „új típusú drámának” (*xinju* 新剧) vagy „felvilágosult drámának” (*kaimingxi* 开明戏) nevezték. 1928-ban Shanghaiban a drámaírók szemináriumra gyűltek össze, Ibsen születésének századik évfordulóját megünnepelni. Itt történt, hogy *Hong Shen* 洪深 (1894–1955), a kor neves drámaíró-rendezője felvetette a „beszélt dráma” (*huaaju* 话剧) elnevezést, amely azonnal nagy tetszést aratott. A név indoklásául természetesen az a tény szolgált, hogy a hagyományos kínai *xiqu*vel ellentétben a nyugati színdarabokat beszédben, és nem énekelve adják elő. A *huaaju* időtálló névnek bizonyult: Kínában a mai napig ez az elnevezés fémjelzi a nyugati típusú drámát.

Az első drámatársulatot Tavaszi Fűzfa Társulat (*Chunliu She* 春柳社) néven *Ouyang Yuqian* 欧阳予倩 (1889–1962) vezetésével Japánban tanuló lelkes kínai diákok alapították Tokióban 1906-ban. Japánban a Meidzsi-reformok nyomán megindult társadalmi haladás sok öntudatos kínai fiataalt vonzott. A 20. század eleji Kínában egyre nőtt a Japán iránti érdeklődés. Japán már korábban elkezdte tanulmányozni a nyugati drámairodalmat és színjátszást, és az ezekből átvett elemekkel igyekezett megújítani saját színházát. A Tavaszi

⁷⁹ Eberstein 1990: 4.

Füzfa Társulat alapítói (Ouyang Yuqian mellett többek között *Wu Wozun* 吴我尊 és *Ma Jiangshi* 马绛士) többnyire színházrajongó amatőrök voltak, akik csodálták és támogatták a törekvést, és szerették volna ez iránt hazájuk érdeklődését is felkelteni. Az első bemutatott darabok között volt az Alexandre Dumas regényéből színpadra átdolgozott *Kaméliás hölgy*, valamint Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című műve. 1914-ben a Tavaszi Füzfa Társulat néhány tagja hazatért, és Shanghaiban állította fel főhadiszállását. Hamarosan sor került a korszak legbefolyásosabb darabjának, Henrik Ibsen *Nórájának* bemutatására.⁸⁰

A diákszínjátszás rengeteget tett a *huaju* meghonosodásának érdekében. A fiatalokat fellelkesítette ez a fajta előadásmód, amelyhez (a *xiqu*vel ellentétben) nem kellett bonyolult képességeket elsajátítani. Saját hagyományos színpadi művészetüket „megtanulhatatlannak, éleidegennek”⁸¹ érezték, a *huaju* technikáit viszont könnyen elsajátították. A másik jelentős diáktársulat a tianjini *Nankai Középiskolában* működött, ennek volt a tagja Cao Yu. A *Nankai Xin Jutuan* 南开新剧团 mind az író élete, mind a *huaju* sorsa szempontjából kiemelt jelentőségű; Cao Yu életénél részletesen írok róla.

A hagyományos kínai színház stilizált előadójellegénél fogva került támadás alá: nem volt életközeli. A május negyedike mozgalom a *xiqu*ben a régi kínai kultúra erődjét látta, amelyet meg kellett dönteni. A radikálisabb reformerek keményen kigúnyoltak minden régit, például a *xiqu* maszkjait. Nevetségesnek tartották őket, a hagyományos kínai színjátszást pedig állottnak, merev, antik, valóságtól elszakadt, az emberi gondolkodásra kártékony bohóckodásnak nevezték. Zhou Zuoren „embertelen irodalomnak” (*feiren de wenxue* 非人的文学), „barbárnak” bélyegezte a hagyományos színházat, és az irodalom „humanizálásáért” szállt síkra.⁸² A nyugati dráma vonzereje a haladó gondolkodók számára többek között abban állt, hogy életszerű módon ábrázolta a színpadon a kor jelentős társadalmi kérdéseit és a mindennapok küzdelmeit.⁸³

Voltak, akik ezzel nézettel szembeállva nem akarták gyökeresen felszámolni a kínai színházművészet – a radikálisok által dekadensnek ítélt – hazai hagyományait, és annak helyébe egyszerűen átvenni a nyugati drámát. Ők úgy vélték, hogy a modern kínai drámaíróknak igenis van, amit érdemes megtanulni a hagyományos színház művészetéből.

⁸⁰ A „Nóra-jelenség” és az úgynevezett „ibsenizmus” mint irodalmi és társadalmi jelenség rendkívül nagy jelentőséggel bír a modern kínai dráma történetében. Disszertációmban kiemelt szerepet szánok neki, a VI. fejezetben részletesen tárgyalom.

⁸¹ Tian 1998: 5.

⁸² Mair 2001: 852.

⁸³ Luk 1990: 13.

Hirdették, hogy a színház modernizálása nem jelentheti a nemzeti karakter elvesztését, csakis a kettő ötvözése vezethet sikerre. Chengzhou He könyvében három jelentős erőt nevez meg, amelyek egyensúlyától a modern dráma felemelkedése függött: a nyugati hatást, amelyet kapott, a társadalmi–kulturális szerepet, amelyet be kellett töltenie, és a színház nemzeti hagyományait, amelyeket be kellett építenie.⁸⁴

Akadnak prominens társadalmi személyiségek, akik tekintélyükkel sokat tettek a *xiqu* értékeinek átmentéséért. *Song Chunfang* 宋春舫 (1892–1938) például, aki a Peking Egyetemen először lett a nyugati dráma professzora, hitte és hirdette, a két színház létezhet egymás mellett, csak úgy, mint nyugaton a színház és az opera. Voltak, akik véleménye szerint a keleti színház az *értelem*, az *idea* sugallását (*xieyi* 写意), a nyugati pedig a *valóság* megjelenítését (*xieshi* 写实) tartja feladatának.⁸⁵ Ők a kettő szintéziséről szöttek teóriákat, mint „egy híd, amely két hegycsúcsot köt össze”⁸⁶, de ez az elképzelés utópisztikusnak bizonyult és sosem valósult meg.⁸⁷

Kínában a nyugati dráma 20. század elejére tehető megjelenésével bizonyos feszültség keletkezett. Két színházi megközelítés ütközött egymással, és több különböző „hibrid” forma jött létre ennek a feszültségnek a feloldására. A modern dráma első formája, az ún. „felvilágosult színjáték” (*wenming xi* 文明戏), a nyugati drámának egyfajta „felemás” utánzása nem volt hosszú életű. Sokáig „lebegett”, nem tudott gyökeret eresztetni. Még őrizte a kínai színházművészetben hagyományosan jellemző oralitás dominanciáját, nem törekedett a hitelességre sem a szöveg, sem a cselekmény tekintetében. A szereplők nemegyszer még szöveget sem kaptak, csak a cselekményt vázolták fel nekik nagy vonalakban. A jelek szerint a kínai és a nyugati színház túlságosan különbözött, nem volt lehetséges kompromisszumos formát létrehozni köztük.⁸⁸

Sokan érveltek amellett, hogy a hagyományos kínai értékeket be kell építeni a modern irodalomba, így biztosítva az értékek folytonosságát. Említést érdemel Lin Shu érve a régi irodalom védelmében: „A britek nyitottan felhasználnak új módszereket országuk

⁸⁴ He 2004: 107.

⁸⁵ Ez a fontos esztétikai dichotómia nem kötődik ehhez a korhoz, hanem a mai napig erőteljesen jelen van a szakirodalomban. Számtalan kutató elemzi a két kultúra alapvetően különböző attitűdjét a művészet felé, és támasztja alá nézőpontját ókori és modern példákkal.

⁸⁶ Qian – Wen – Wu 1998: 168.

⁸⁷ Tian 1998: 18.

⁸⁸ A *kaimingxi* hanyatlásának okairól lásd Tian, Benxiang 田本相. 1998. *Zhongguo huaaju* 中国话剧 [A kínai „beszélt dráma”]. Beijing: Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社, 10–11.

hatékony irányítására, de ugyanakkor nem vetik el Shakespeare költészetét sem [ti. mert ugyan régi, de értékes!].”⁸⁹

A színházra összpontosuló figyelemnek hamarosan az oktatásban is meglett az eredménye. 1922-ben alapították az első tanodát, a Népszerű Művészetek Drámaiskolát. 1925-ben Yu Shangyuan 余上沅 (1897–1970) és Xiong Foxi 熊佛西 (1900–1965) meggyőzték a Pekingi Művészeti Akadémiát, hogy állítson fel drámatanszékét, amely 1932-re a színész-, rendező- és dramaturgképzés abszolút központja lett. Újabb fontos példa a Qinghua Egyetem 1930-ban induló Nyugati nyelvek és irodalmak szaka, amelynek híres diákjai lettek többek között Hong Shen és Cao Yu is.

Megkezdődött a nyugati művek lelkiismeretes és beható tanulmányozása: a fent említett Song Chunfang 1918-ban kiadott esszéjében ötvennyolc külföldi drámaíró több mint száz darabját ajánlotta a kínai közönség figyelmébe.⁹⁰ 1917 és 1924 között az ország huszonhat különböző folyóiratában és négy kiadójától összesen 170 drámai mű fordítása jelent meg, amelyek 17 ország 70 drámaírójától származtak.⁹¹ Song mellett sok jeles irodalmi egyéniség, köztük Hu Shi, Ouyang Yuqian, Tian Han külföldön (főleg az Egyesült Államokban és Japánban) is sok időt töltött a kutatómunka érdekében. Az 1920-as években megjelentek az első kínai darabok, nagyrészt az ő tollukból. A drámaírók fiatal nemzedéke újra meg újra hangsúlyozta: „az európai színdarabok fordításai csak átmeneti forrásként szolgálhatnak, modellként a majdan megjelenő modern kínai dráma számára, és nem annak helyettesítésére”⁹².

A nagy európai drámaírók nemcsak fordítási anyagot, hanem mintát is szolgáltatnak a lelkes amatőr *huaju* írók számára. Hu Shi 1919-ben írta meg *Életünk legnagyobb dolga* (*Zhongshen dashi* 终身大事) című drámáját, amely egyértelműen Ibsen *Nórájának* hatása alatt született. Főszereplője megszökik Japánban tanult vőlegényével, hogy elkerüljön egy nem kívánt, előre elrendezett házasságot. Bár Hu Shi darabja éretlen formában és dramaturgiában egyaránt, nagy jelentőségű, mert a társadalmi mondanivalót drámai formába önti, és ezzel stílusirányzatot teremt a kortárs drámaíróknak. Ettől fogva gombamód szaporodnak az úgynevezett „társadalmi problémadrámák”⁹³. Hu Shi darabjának 1929-es

⁸⁹ Lin Shu az általa fordított *Mesék Shakespeare-től* előszavában értekezik a témáról 1904-ben. Lásd: Fei Chunfang Faye. (ed. and trans.) 2002. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 114–116.

⁹⁰ Mair 2001: 852.

⁹¹ Qian – Wen – Wu 1998: 167.

⁹² Eberstein 1990: 19.

⁹³ Chang – Owen 2010: 486.

Hong Shen által rendezett előadása egy másik szempontból is mérőföldkő: a modern kínai színpadon megjelennek a színésznők.⁹⁴

Tian Han 田汉 (1898–1968) egyike volt a kor legaktívabb drámaíróinak.⁹⁵ Japánban tanult, itt került közvetlen kapcsolatba a drámával. Darabjai megírásában a modern nyugati és japán színház mellett a hagyományos kínai színház is inspirálta. Nem kevesebbet akart, mint „megreformálni a kínai drámát”⁹⁶. Ő alapította meg 1925-ben a Dél-Kína Színtársulatot (*Nanguo She* 南国社), amely célja deklaráltan „a modern köznyelvi drámával való kísérletezés és annak népszerűsítése” volt⁹⁷. Néhány jelentős darabja: *Tragédia a tóparton* (*Hushang de beiju* 湖上的悲剧, 1928), *Egy híres színész halála* (*Mingyou zhi si* 名优之死, 1929) és *Visszatérés délre* (*Nanguì* 南归, 1929).

Hong Shen a Harvard-on tanult, és 1922-es hazatérése után azonnal bekapcsolódott a drámozgalomba. Rendezett kortárs kínai drámákat is, de saját fordítású nyugati műveket is színpadra vitt (pl. Oscar Wilde *Lady Windermere legyezője*, 1924).

Ouyang Yuqian tizenéves kora óta a pekingi opera világában élt, ahol ünnepeelt női szerep-megszemélyesítő volt, sőt, őt tekintették a „déli Mei Lanfangnak”⁹⁸. Ezt hagyta ott a beszélt drámáért, amelyből többet írt, számosat rendezett, és játszott is bennük.

Az egymás után alakuló színtársulatok még jó darabig túlnyomórészt nyugati színdarabok fordítását, illetve adaptációit vitték színpadra. Eberstein szerint ez nem meglepő, tekintve, hogy a nyugati típusú dráma Kínában teljesen új műfaj volt, melynek alkalmazását és mesteri művelését fokozatosan el kellett sajátítani.⁹⁹ A nyugati repertoárból való válogatás alapja természetesen a téma aktualitása volt. Az elnyomók és elnyomottak szembenállása, a társadalmi konvenciók és az egyéni hajlandóság közötti konfliktus, az elavult társadalmi és erkölcsi normák béklyóitól való szabadulás, a nők társadalomban elfoglalt szerepének újraértékelése, a generációk között gyülemmlő feszültségek, a szabadság és a szabad szerelem iránti vágy mindvégig a modern kínai dráma meghatározó témái maradtak.¹⁰⁰ Mivel egy forradalmi korban született, és e nemes cél szolgálata is hívta életre, a modern kínai dráma a kezdetektől nyíltan vállalta a politikai és társadalmi eszmék propagálását, és büszkén viselte nemzeti öntudatát. Mindemellett a modern kínai irodalom

⁹⁴ Mair 2001: 856.

⁹⁵ Az 1949 óta használatos kínai himnusz szövegét is Tian Han írta 1934-ben.

⁹⁶ Chang – Owen 2010: 486.

⁹⁷ Chang – Owen 2010: 486.

⁹⁸ Chang – Owen 2010: 486.

⁹⁹ Eberstein 1990: 11.

¹⁰⁰ Eberstein 1990: 11.

sosem tagadta nyugati ihletettségét sem: a nyugati eszmék nemcsak megerősítették a kínaiak hitét abban, hogy az irodalom megreformálása szükséges és lehetséges, hanem szélesítették szellemi és politikai látókörüket is.¹⁰¹

Bár a modern kínai beszélt dráma törekvése egyértelműen a „társadalmi problémák realista formában történő felvetése és közszemlére tétele”¹⁰² volt, a realista törekvések mellett történetek érdekes kísérletek egyéb irányzatok szellemében is. A pszichológiai hatástól kezdve az expresszionizmuson keresztül az allegorikus jellegig sok mű született a korban *huaju* formában, amelyek bár nem maradtak fenn vagy erősödtek meg Kínában, mindenképpen színesítik a kor drámai palettáját. Ide sorolhatók Tian Han *A tigris elfogásának éjszakája* (*Huohu zhi ye* 获虎之夜, 1922), Hong Shen *Yama Zhao* (*Zhao yanwang* 赵阎王, 1922), Ouyang Yuqian *Pan Jinlian* (潘金莲 1928), Ding Xilin 丁西林 (1893–1974) *Elnyomás* (*Yapo* 压迫, 1923) és *Méh* (*Yizhi mafeng* 一只马蜂, 1923) című darabjai.

A *huaju* meghonosodása azonban nem volt magától értetődő. Az értelmiség és a diákság lelkes támogatása sokat jelentett, de az összességében szerény siker nem volt elegendő a színház működését biztosító anyagi körülmények megteremtésére. A fennmaradáshoz egyrészt közönségre, másrészt tehetséges drámaírókra, rendezőkre és színészekre volt szükség. E két követelmény előfeltételezte egymást: jó drámák nélkül nem lehet megnyerni a közönséget, közönség nélkül pedig egy drámaíró olyan, mint egy király alattvalók nélkül.¹⁰³ Mindezen nehézségek mellett a megtorpanás nem elhanyagolható oka, hogy „a színházon, amely oly érzékenyen reagált minden társadalmi változásra, a forradalom vívmányainak lassú hervadása felett érzett csalódottság is érezte hatását”¹⁰⁴. A hagyományos színház még mindig komoly konkurencia volt, nem is beszélve az újonnan megjelent riválisról, a moziról, amely egyre nagyobb teret hódított a városokban. E két vetélytárs „kezdt rátelepedni a modern színházra, és megfojtani azt”¹⁰⁵.

Ekkor, amikor az ígéretes drámamozgalom elhalása fenyegetett, és nem csupán a siker, hanem a túlélés volt a tét, jött Cao Yu. A huszonéves fiatalember 1935-ben *Zivatar* című első drámájának hallatlan sikerével soha nem látott presztízst szerzett a nyugati típusú drámának, és – Lau véleménye szerint – ezzel nem kevesebbet tett, mint megmentette azt.¹⁰⁶

¹⁰¹ Chen, Shouyi 1961: 624.

¹⁰² Chang – Owen 2010: 486.

¹⁰³ Eberstein 1990: 34.

¹⁰⁴ Eberstein 1990: 13.

¹⁰⁵ Eberstein 1990: 13.

¹⁰⁶ Lau 1970: 4.

A *Zivatar* „egycsapásra meghódított olvasót és színpadot”¹⁰⁷, később pedig, az 1930–40-es években Cao Yu további kiváló drámái fenntartották a nyugati típusú színház iránt felkeltett érdeklődést. Ezen keresztül természetesen a *huaju* anyagi gondjai is megoldódtak, a műfaj pedig végleg megvetette a lábát Kínában. A kínai–japán háború küszöbén a hazafias témájú modern színdarabok olyan magasságokba repítették a közönség lelkesedését, hogy a *huaju* egyenesen domináns műfajjá vált: az 1937-es évet, mint a „beszélt dráma évét” ünnepelték.

Látnunk kell, hogy a *huaju* egyedi, korszellemben fogant társadalmi szerepe az, ami ezt a műfajt jelentőssé tette a 20. század első harmadában. A haladó szellemiségű értelmiség szemében ez az előadói forma nagy lehetőségnek tűnt, amely hatékonyan befolyásolhatja a közgondolkodást. A *huaju* bár beváltotta a hozzá fűzött reményeket, a kínai előadóművészetben belül nem vált tartósan domináns műfajjá, a *xiqu* helyét soha nem vette át. Később, a történelmi helyzet változásával, bár még egy ideig a politikai propaganda szolgálatába állították, jelentősége fokozatosan csökkent. A *xiqu* világa a 20. század elejének-közepének átmeneti halványulása ellenére tovább élt, és mélyebb gyökerei folytán ma is erőteljesebben van jelen. A nyugati színház hatása bár gazdagította a kínai kulturális és színházi életet, a mai kínai színházi előadások között a *huaju* által elfoglalt arány a hagyományos formákhoz képest nem jelentős. Ennek ellenére kétségtelen, hogy a *Zivatar*ral Cao Yu nagyot alkotott, amit az is fényesen bizonyít, hogy művét *xiqu* formában is színre vitték, és azóta is töretlenül játszáik. Számos kutató között Li – Jiang is kiemeli Cao Yu jelentős hozzájárulását ahhoz, hogy ez az addig gyökértelen műfaj az 1930-as évek közepén formailag megérjen és közönséget szerezzen magának.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Tőkei – Miklós 1960: 221.

¹⁰⁸ Li – Jiang 438. In: Der-Wei Wang, David (ed.). 2017. *A New Literary History of Modern China*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

V. A FEMINIZMUS MEGJELENÉSE ÉS FEJLŐDÉSI ÚTJA KÍNÁBAN

V.1 A feminizmus kibontakozása Nyugaton

A *feminizmus* (kínaiul *nüxingzhuyi* 女性主义 vagy *nüquanzhuyi* 女权主义) mint politikai eszme középpontjában a női egyenjogúság eszménye áll. A mára differenciálódott különböző irányzatok közös alapelve, hogy a nőket, mint társadalmi csoportot, számtalan hátrányos megkülönböztetés éri pusztán azért, mert nők. A mozgalmak célja, hogy ezt a társadalmi igazságtalanságot megszüntessék, és a nők számára is biztosítsák ugyanazokat az alapvető emberi jogokat, amelyek a férfiakat megilletik.

A nők jogait követelő hangok már a 17. században megjelentek, de a feminizmus igazi kibontakozása a 19. század második felére tehető. Ekkorra egyik társadalom a másik után jutott el a demokratikus fejlődés azon szakaszába, amikor is az eredetileg a társadalmi osztályok között fennálló különbségek (inkább jogi, mint pénzügyi értelemben) csökkentek vagy megszűntek. Ilyen körülmények között egyre természetellenesebbnek és fenntarthatatlanabbnak tűnt a nők politikailag alárendelt helyzete, tudniillik, hogy nem rendelkeztek választójoggal. Ennek kivívása érdekében indult a 20. század elején Angliában a *szüfrazsett mozgalom*.

A politikai jogok kivívásával párhuzamosan a nők a társadalmi élet más területein is nagyobb szabadságot követeltek. Az oktatásban való részvétel lehetősége, valamint a nők munkavállalási mozgásterének szélesítése is napirendre kerültek. Ezután fokozatosan jelentek meg a magánélet fontos kérdései is, például a szabad párválasztás és a gyermekvállalás.

A nyugati feminizmus, mint politikai ideológia hatása a 20. század elején érte el Kínát. Kínában való megjelenése után azonban a helyi történelmi, társadalmi és kulturális körülményeknek köszönhetően önálló fejlődésnek indult, amelyet jobb elnevezés híján „kínai színezetű feminizmusnak” (*you Zhongguo tese de nüxingzhuyi* 有中国特色的女性主义) fogok nevezni. Ennek a társadalmi jelenségnek mind a megnyilvánulási formája, mind az eszmei mondanivalója már több ponton eltér nyugati „mintájától”. Lássuk, miben áll ez a különbség, és mi a magyarázata.

V.2 A nők helyzete Kínában a 20. század elején

Kína, földrajzi és ideológiai elszigeteltsége folytán, a világtörténelem sok nagyhatású folyamatát fáziskéséssel érzékelte. Mint már korábban részleteztem, a 19. század viharos eseményei, az ópiumháborúk, a Japánnal vívott véres harcok meghozták a Középső Birodalom számára a keserű felismerést: évezredek alapokon nyugvó civilizációja és társadalma, virágzó kultúrája, fejlett tudománya a modern korban már nem feltétlenül felsőbbrendű. Sőt, katonai kiszolgáltatottsága beláttatta vele, nem minden tudás és érték kizárólagos forrása Kína.

Ahogy arról már korábban írtam, a „hasznos tudományok” (hadiipar, nehézipar) tanulmányozásával párhuzamosan a Nyugat ideológiai áramlatai is utat találtak Kínába. A kínaiak, akik életét a civilizációjukban évezredek óta töretlenül uralkodó eszmeirányzat határozta meg, döbbenet tapasztalták, hogy ettől merőben eltérő természetű eszmerendszer is képezheti egy jól működő, erős állam alapját.

Ebben a kétségekkel terhes, „heterogén” gondolati közegben¹⁰⁹ az elkövetkező időszakban egyre többen kezdték el a hagyományos kínai értékeket megkérdőjelezni, országuk helyzetét újraértékelni. Nem lehet eleget hangsúlyozni, a kínai történelemben korszakalkotó jelentőségű az a folyamat, ahogyan az addig feltétel nélkül elfogadott erkölcsi normák fokozatosan megváltoztathatóvá, sőt helyettesíthetővé lényegülnek át.¹¹⁰ Az Európában és Amerikában már jó ideje virágzó eszmék, a demokrácia, az individualizmus, hamar fellelkesítették a fiatal kínai értelmiséget. Li Dazhao a 20. századot „a társadalmi osztályok és az egyének mindenfajta elnyomás alóli felszabadulása időszakának” nevezte. Ez a társadalmi folyamat, mint nyugaton, úgy Kínában is előbb-utóbb szükségszerűen elvezetett a nők, mint társadalmi csoport felszabadításának igényéhez.

Itt azonban a Nyugathoz képest ez a lépés jóval nagyobb kaliberű változásokat jelentett. A régi Kínában a feudális társadalmi hierarchiát¹¹¹ évezredek óta minden részletre

¹⁰⁹ Liu – Yan 2012: 13.

¹¹⁰ Paderni 2006: 390.

¹¹¹ A „feudális” jelző használata feltétlenül magyarázatot igényel. Ez a szó egy jól meghatározott nyugati történelmi korszakhoz kötődik. Kína sohasem volt ebben az értelemben „feudális”, tehát szigorúan értelmezve, ennek a kifejezésnek Kínával kapcsolatban nincs relevanciája. Ennek ellenére a kínai marxisták magukévá tették ezt a terminust, s ma Kínában már megszokott, sőt, elvárt kifejezőmód, hogy Kínában a császárkorban a feudalizmus, illetve a késői császárkorban a „fél-feudális–fél-gyarmati” rendszer volt uralkodó. A kínai nyelvű szakirodalmi művek valóban szinte kivétel nélkül használják ezeket a terminusokat. Mivel úgy érzem, függetleníteni magamat ettől nehéz lenne, illetve nagy kihívást jelentene alternatív magyar megfelelőt találni is, átveszem ennek a jelzőnek a használatát. Megteszem viszont azt a kitétel, hogy a fogalom jelentéstartalma Kínában nem feleltethető meg annak az európai történelmi korszaknak, amelyre eredetileg utal, hanem a kínai irodalomkritikusok mindenekelett a „régí típusú társadalmi berendezkedés” szinonímájaként használják.

kiterjedően a konfuciánus ideológia határozta meg. A politikai, gazdasági és kulturális élet irányítása a kínai társadalomban mindig is a férfiak kezében összpontosult, a nők pedig egyértelműen alárendelt szerepet játszottak. Mindennapi életüket és viselkedésüket számtalan szabállyal korlátozták. A konfuciánus etika szerint a nők életét a *sancong side* 三从四德, a „három követés és a négy erény” határozta meg. Ennek értelmében a nő három férfinak tartozott feltétlen engedelmességgel élete során: házasságáig apjának, a házasságban férjének, férje halála után pedig fiának. Viselkedésében pedig négy erénynek kellett megnyilvánulnia: az erényességnek, a megfelelő (vagyis visszafogott és tisztelettudó) beszédnek, a szerénységnek és a szorgalmas munkának. A férfijogú társadalom tisztán megfogalmazott elvárása volt a nők felé, hogy önálló gondolkodás nélkül engedelmeskedjenek. Liu – Yan véleménye szerint nem túlzás kijelenteni, hogy a konfuciánus etika a szó legszorosabb értelmében megfojtotta a nők egyéni szabadságát.¹¹²

A kínai nők szabadságának korlátozása egy egészen konkrét, fájóan fizikai módon is megnyilvánult. Már a 10. századtól kezdve kezdtek a gazdag családokban hatéves koruktól elköltözni a kislányok lábát. Ennek következményeképpen a lábfej néhány év alatt teljesen deformálódott, tulajdonosa pedig ezután járásra alig, pusztán bicegésre volt képes. A Kínában uralkodó felfogás szerint, a lábelköltözésnek (*chanzu* 缠足), ennek a ma már embertelennek tartott szokásnak a célja eredetileg annak jelzése volt, hogy a leánynak nincs szüksége rá, hogy fizikai munkát végezzen.¹¹³ Az így kialakult bár torz, de kétségkívül kicsi lábat tartották szépnek, előkelőnek. Ahogyan a Liu – Yan szerzőpáros cikke rámutat, ma már elismert tény, hogy a „lótuszláb” gyakorlatának csak felszíni oka volt, hogy a nők megfeleljenek a kor szépségideáljának, valós oka az volt, hogy korlátozza szabadságukat, és a világ elől szobájuk magányába zárja őket.¹¹⁴

Az okok mibenlététől függetlenül, az elköltözött láb közel ezer éven keresztül testileg-lelkileg megnyomorította a kínai nőket, és egy egészen elképesztő – valamint a történelem folyamán egyedülálló – szimbólumává vált a nők fizikai röghözkötésének.¹¹⁵

¹¹² Liu – Yan 2012: 13.

¹¹³ Később a jelenség szexuális töltetet is kapott: a férfiak szemében a kislábú nők voltak vonzóak, a láb formája egy kecses virágra hasonlított, így is nevezték: „háromarasznyi aranylótusz” (*sancun jinlian* 三寸金莲). A „nagy lábú” nőket otrombának tartották, mivel ez a „szégyenletes hiányosság” a szegénység jele volt. Továbbá, különböző egészségügyi elméletek születtek arról, hogy az aranylótusz lábon bicegő nők imbolygó mozgása pontosan azokat az alhasi izmokat erősíti meg, amelyek a férfiak számára a nagyobb fokú szexuális élvezetet biztosítják. Számos kutató véleménye szerint, ez az ok szintén szerepet játszhatott a lábelköltözés gyakorlatának tartós alkalmazásában.

¹¹⁴ Liu – Yan 2012: 13.

¹¹⁵ Rebecca Karl *Feminizmus a modernkori Kínában* című cikkében részletesen foglalkozik a különféle módoszatokkal, amelyekkel a nők testét a feudális Kínában kizsákmányolták. Sok egyéb forma mellett az

Később, a nők felszabadításának szükségességét hirdető mozgalmak programjuk részévé tették a lábelkötözés barbár szokásának felszámolását, ugyanis szoros kapcsolatot láttak a nők elméjének felszabadítása (tudniillik az oktatásban való részvétel lehetősége által) és lábuk elköötözés alóli felszabadítása között.¹¹⁶

V.3 Az első ébredés: „a május negyedike-korszak”

Az úgynevezett „május negyedike-korszak” (*wusi shiqi* 五四时期) nevét ugyan az 1919-es eseményekről kapta, de a mozgalom eszmei programját megalapozó ideológiai áramlatok megjelenése a kínai köztudatban korábbra tehető. Ez az az időszak, amikor a haladónak tartott nyugati gondolatok hatására a kínaiakban tudatosulni kezd mindenfajta társadalmi és egyéni alávetettség erkölcsi megindokolhatatlansága és az emberi tekintélyre gyakorolt romboló hatása, valamint nőni kezd az ezekkel szembeni elégedetlenség.

Ekkorra tehető az is, hogy a nőket egyáltalán társadalmi csoportnak *kezdik tekinteni*, akiknek joga¹¹⁷ van az emberi élethez. A hagyományos kínai kultúrában a nők a férfiak szinte tárgyi tulajdonát képezték.¹¹⁸ Ezt az állapotot, amellet, hogy a férfiak természetesnek tartották, a nők is megkérdőjelezés nélkül elfogadták. Történelmi jelentőségű, hogy kritika ezzel a hozzáállással szemben először a május negyedike-korszakban jelenik meg.¹¹⁹ Ahogy Wang Meng 王萌 fogalmaz, a női nem „ekkor bukkan fel először a történelem felszínén”¹²⁰.

A nyugati és a kínai színezetű feminizmus közti egyik alapvető különbség máris kínálja magát. A feminizmus alaptétele, hogy a társadalomban a nők másodlagos szerepet játszanak a férfiak mellett. Ebben az élményben osztoznak a nyugati és a kínai nők. A feminizmus ebbéli meggyőződésében a férfiak és nők közötti különbségek kiegyenlítését tekinti céljának, helyreállítva ezzel a valamikor a történelem folyamán felborult társadalmi igazságosságot. Nem mindegy azonban, hogy mekkorák a kiegyenlítendő különbségek. A

ágyasságot (*concubinage*) nevezi meg, mint „esszenciálisan kínai formáját a nők szolgáskorba taszításának” (253).

¹¹⁶ Karl 2012: 243.

¹¹⁷ A jog, mint fogalom megjelenése szintén a korszak vívmánya.

¹¹⁸ Jin Tianhe 金天翮 felvilágosult politikai aktivista 1903-ban Shanghaiban kiadott *A női világ harangja* (*Nüjie zhong* 女界钟) című nagy jelentőségű pamfletjében így ír a nőkről: „Egy országban, amely nem ismer szabadságot, a nőket, ha éppen nem játékszerként bánnak velük, akkor gyarmatosított területnek tekintik.” (237) In: Karl, Rebecca 2012. „Feminism in modern China.” *Journal of Modern Chinese History* 6.2: 235–255.

¹¹⁹ Wang Meng é. n.: 270.

¹²⁰ Wang Meng é. n.: 270.

nyugati kultúrkörben példátlan az a szintű társadalmi és egyéni alávetettség, amelyben a kínai nők a 20. század elejére már évezredek óta éltek. A nyugati és kínai nőjogi mozgalmak történelmi kiindulási alapja tehát merőben más: amit a nyugati feministák (még ma is) sérelmesnek tartanak, az a nők másodlagos szerepe a társadalomban. Kifejezik, hogy nem kívánnak, Simone de Beauvoirt (1908–1986) idézve a „második nem”¹²¹ képviselői lenni. Ezzel szemben a kínai nők helyzete a hagyományos társadalmi rendszerben olyannyira alárendelt volt, hogy kezdetben elsősorban nem is női, hanem *emberi* mivoltuk elismerésének kivívására kellett törekedniük.

A május negyedike-korszak nyugatról beáramlott eszméi között meghatározó jelentőségű lesz az *individualizmus*, amelynek központi tartalma az egyén szabadsága, függetlensége, a lehetőség képességeinek kibontakoztatására. Meghatározása így hangzik:

Az individualizmus az a szemléletmód, amely – az egésszel vagy az általánossal szemben – az egyént tekinti az értékelés alapjának, mértékének és a fejlődés céljának.¹²²

Ez a szemléletmód sok nyugati társadalomban jellemző. A keleti kultúrák azonban ezzel szemben hagyományosan alapvetően *kollektivista* beállítottságúak, amely látásmód éppen ellentétes értékeket képvisel:

A *kollektivizmus* társadalomelméleti irányzat, amely az egyedi-személyes szempontok rovására az emberi élet közösségi-társadalmi összetevőjét hangsúlyozza. A kollektivista rendszerek a társadalom elsőbbségét hirdetik az egyén saját érdekei felett. Elsődleges szerepet nem az egyéni siker, hanem a társadalmi hasznosság játszik.¹²³

Beszédes tény, hogy az *individualizmus* kifejezésre nem létezik kínai szó. Az erre használt kifejezés csupán a terminusnak egy modern kori fordítása, átültetése a kínai nyelvre: *gerenzhuyi* 个人主义, ahol a *geren* 个人 az „egyén”, a *zhuyi* 主义 pedig az „-izmus” kínai megfelelője.¹²⁴

Ennek a nyugati és keleti kultúra értékrendje között fennálló alapvető különbségnek megint csak nagy szerepe van a feminizmusban való megnyilvánulásuk szempontjából. Kínában a hagyományos értékrend szerint az egyén önmagában nem bír nagy jelentőséggel;

¹²¹ Simone de Beauvoir nagy jelentőségű műve, *A második nem* 1949-ben jelent meg.

¹²² <https://www.arcnum.hu>

¹²³ www.communicatio.hu

¹²⁴ Az individualizmus kínai értelmezésének mélyebb megismeréséhez lásd Max Ko-wu Huang. 2016. „Yan Fu and the Translation of 'Individualism' in Modern China”. *Contemporary Chinese Thought*, 47.3: 208–222.; Liu, Lydia H. 1995. *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity. China, 1900–1937*. Stanford, California: Stanford University Press. Ch. 3.: The Discourse of Individualism, 77–99.

szerepét csak a társadalmi hierarchiában nyeri el, melynek egy apró fogaskereke. A nők férjüket szolgálják, a férfiak viszont, bár eggyel magasabb szinten, de szintén szolgálnak: az uralkodót. Ebből a szempontból tehát férfiak és nők nem különböznek egymástól, hiszen mindannyian alávetettek: egyaránt a társadalom alkotórészei, és nem azon kívülálló egyéniségek. Amiben férfiak és nők eltérnek egymástól, az ennek az alárendeltségnek a foka, amelynek viszont láthatólag kisebb jelentősége van helyzetük megítélésében. Wang Meng hangsúlyozza: a kínai színezetű feminizmus megítélésénél figyelembe kell venni, hogy az individualista jellegű nyugati kultúrában és a kollektivistá jellegű kínai kultúrában az egyén megítélése végletesen különböző, és így sorsát is más szempontok alakítják.¹²⁵

A régi erkölcs kritikája, amelyet a mozgalom világosan megfogalmazott, és az új erkölcs, amelyet fennen hirdetett, hamar visszhangra találtak a társadalom minden rétegének körében. A család, a házasság, a nők felszabadításának kérdései egyenként napirendre kerültek, és lelkes társadalmi párbeszéd kezdődött. A sajtó méltó fóruma és krónikája e párbeszédnek: 1920 és 1923 között számos olyan orgánus jön létre, amely kifejezetten a nőkérdéssel foglalkozik, ilyenek például *A Munka és a Nő*, *A Modern Nő* című folyóiratok.¹²⁶ A heves társadalmi vitatottság folytán a nőkérdés megítélésében változás kezdődött meg: a hagyományos feudális erkölcsi nézetet gyengülni, a modern kapitalista-demokratikus erkölcsi felfogás pedig erősödni kezdett. A középső, sőt, az alsóbb néposztályokból származó nők is kezdtek öntudatra ébredni, és követelni emberi élethez való jogukat.

V.4 Kétféle ideológiai hatás: a nyugati feminizmus és a marxizmus

Mint ahogyan az individualizmus fogalma a 20. század előtt ismeretlen volt Kínában, a nők alávetett társadalmi helyzetének évezredek óta rögzült volta folytán a feminizmusnak sem volt semmiféle hazai hagyománya. A kínai nőjogi mozgalomnak ezért idegen mintákat kellett alapul vennie. Két hatás bizonyult meghatározónak a kínai színezetű feminizmus fejlődésében: a nyugati feminista nézetek és a marxista látásmód. A május negyedike-korszakban ennek a két ideológiának a hatása nem egyszerre, hanem egymás után érvényesült.

¹²⁵ Wang Meng é. n.: 270.

¹²⁶ Yang Zhi 2008: 28.

V.4.1 A nyugati feminizmus

Időrendben korábban a nyugati feminista nézetek érték el Kínát. Már a 20. század elejétől kezdtek megjelenni nyugati feminista írások kínai fordításai. „A »férfiak és nők közötti egyenlőség tana« (*nannü pingdeng xueshuo* 男女平等学说), amelyet a süvítő szél repített nyugatról, a Csendes-óceán szilaj hullámaival érkezett” – írja Sun Xiong 孙雄 *A Nők oktatásának fontosságáról* című 1906-os írásában.¹²⁷ A lefordított műveken keresztül a fiatal kínai értelmiség kezdte megismerni a nyugati feminizmus tanait, annak vívmányai pedig bátorítást adtak a kínai nők saját kezdődő harcához.

A nyugati feminizmus legfontosabb célkitűzései, amelyek Kínában is nagy visszhangra találtak, a következők voltak:

1. Szabad párválasztás a házasságban (*hunying zizhuquan* 婚姻自主权)

Ennek a jognak a kivívása különösen nagy jelentőséggel bírt Kínában. A hagyományos kínai társadalomban a régi típusú házassági rendszer, ahogy Yin fogalmaz, „régóta hurok volt a fiatal nők nyakán”¹²⁸. A házasulandó fiatalokat a szülők választották ki egymás számára, és ha születési idejük a bonyolult hagyományos jóslási szempontok alapján illett egymáshoz, kérdés nélkül eljegyezték és kiházásították őket. A vőlegény és a menyasszony az esküvő előtt gyakran nem is találkozott egymással, nemhogy beleszólásuk lett volna, kivel kötik össze az életüket. Ezt a fajta, szülők által elrendezett házasságot nevezik *baoban hunyinnak* 包办婚姻. Ez lett a hétköznapi életnek az az intézménye, amely az elsők között vált a hagyományos társadalmi rend elavult, embertelen, egyént figyelmen kívül hagyó voltának szimbólumává, és amelynek a haladó gondolkodású nemzedék azonnali eltörlését követelte.

Az évezredek gyakorlata nem egykönnyen adta meg magát, a kérlelhetetlen szülők még egy ideig sok fiatal lány életét tették szerencsétlenné. Ezekben az években azonban, nyilvánvalóan részben a korszellem hatására, több olyan eset is történt, amikor a fiatal menyasszony végső elkeseredésében tragikus módon önként vetett véget az életének. Különösen nagy port kavart az a döbbenetes eset, amikor egy Changsha-beli 长沙 (Hunan

¹²⁷ Yin 2004: 482.

¹²⁸ Yin 2004: 483.

湖南 tartomány székhelye) fiatal lány, Zhao Wuzhen 赵五贞 éppen az őt az esküvőre szállító díszes menyasszonyi hordszékekben vágta el a saját torkát.¹²⁹ A tehetetlen fiatal nők öngyilkossága¹³⁰ mellett, amelyet Yin „passzív tiltakozásnak” nevez, voltak, akik aktívabb módját választották az előre elrendezett házasság elleni tiltakozásnak, és elhagyták családjukat (*chuzou* 出走).¹³¹ Ezek a szomorú véget ért „jegyessegek” az adott felfokozott társadalmi hangulatban nagy sajtónyilvánosságot kaptak, olajat öntöttek a tűzre, és az egyre hevesebb támadásoknak a régimódi gyakorlat már nem tudott sokáig ellenállni.¹³²

2. A nők oktatáshoz való joga (*nüxing jiaoyuquan* 女性教育权)

A felvilágosult fiatal kínai írók és publicisták cikkeikben lelkesen méltatták a nyugati feminizmus e fényes vívmányát. Az 1920-as évekre szinte minden nyugati országban

¹²⁹ Yin 2004: 483.

¹³⁰ Amint azt Paola Paderni cikkében megfogalmazza, Kínában az öngyilkosságot hagyományosan nem bűntényként tartották számon, sokkal inkább az öngyilkos személynek szüleivel szembeni tiszteletlenségnek tekintették. Ez érthető, ha figyelembe vesszük, hogy a konfucianus etika értelmében Kínában a felnőtt „gyermek” tartozott eltartani idősebb szüleit; a *xiao* 孝, vagyis a szülőtisztelet az egyén legszentebb morális kötelessége volt. Azzal, hogy valaki elvette saját életét, szüleit fosztotta meg öregkori támaszuktól és megélhetésüktől.

Emellett, a kínai törvénykönyvek már a 18. században részletesen foglalkoznak a nők öngyilkosságának kérdésével. Ennek a problémának fontos társadalmi vonatkozásai vannak, hiszen nők öngyilkosságot túlnyomó részben becsületmegőrzés céljából, vagy a becsület elvesztése miatt követtek el. A törvénykezés konkrétan leírja a *xiufen* 羞忿, vagyis „a szégyen és a jogos harag” erőteljes érzelmét, amely egy nőt a becsületét ért fizikai (vagy akár verbális!) támadást követően saját életének kioltására indíthat. Ilyen esetekben a női áldozatot nemcsak hogy nem tartják felelősnek, hanem a becsületére törő férfit büntetik. (Igaz, ennek a büntetésnek a mértéke nagyban függ attól, hogy a nő tiszteletreméltó, erényes, vagyis *liang* 良 természetű volt-e, vagy erkölce már azelőtt is kétes értékű volt.) Ezzel tehát elismerik az öngyilkosságot mint egy „a nő eszközét, amellyel demonstrálhatja becsületét és erényes voltát”, hiszen a törvénykönyv elismeri, hogy a *xiufen* érzelmét csak erkölcsileg feddhetetlen személy élheti át. Ezzel egyidőben, az öngyilkosság erőteljes vád is volt az ellen, aki a nő testi és erkölcsi integritását veszélyezteti. Valamint, Paderni úgy véli, ha az öngyilkosságot kiváltó támadás nem volt különösebben heves vagy a nő megbecstelenítése effektíve nem valósult meg, a nő célja tetteivel a család és a közösség figyelmének felkeltése is lehetett.

Ezt a jelenséget azért tartom különösen relevánsnak dolgozatom témájához, mert véleményem szerint a 20. század eleji Kínában az előre elrendezett házasságok elleni tiltakozásból elkövetett öngyilkosságok ennek a „hagyománynak” a szerves folytatását jelentik: a nő emberi méltóságát igyekszik megmenteni egy rákényszerített, embertelen helyzetből.

¹³¹ Yin 2004: 483. Szintén Changshá-ban, egy Li Xinshu 李欣淑 nevű fiatal lány nevét jegyezték fel elsőként, aki erre a radikális lépésre elszánta magát, de később híressé vált asszonyok is megtették ezt, többek között a 20. századi Kína két legnagyobb írónöje, *Ding Ling* és *Xiao Hong*.

¹³² Annak ellenére, hogy a hagyományos, a házasulandó fiatalok akaratát teljesen figyelmen kívül hagyó gyakorlat szorítása engedett, sőt, a lázadó szellemiség átmenetileg el is uralkodott, a házasságnak a fiatal nőkre gyakorolt nyomasztó kényszere a modern korban is probléma. Számos internetes és egyéb társadalmi fórumon téma a későn vagy egyáltalán nem házasodó nők társadalmi kitaszíttottsága, megbélyegzettsége. Ahogy egy figyelemfelkeltő videóban egy aktivista fogalmaz, „egy fiatal lánynak Kínában a 21. században is úgy kell éreznie, ha nem megy „időben” férjhez, az a szülők iránti tiszteletlenség egy formája”. (<https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox?projector=1>) Megdöbbentő, de a hagyományos kínai látásmód a házasságról és egy nő kötelességeiről túl régi és túl erős; a 20. századi időszakos tabudöntés nem tudta radikálisan megreformálni. Az, hogy egy társadalom hogyan tekint a nőkre, száz év alatt sem változik meg gyökeresen. Nehéz és fájdalmas folyamat, amely ki tudja, mikor hoz érdemi változást.

megvalósult a nők általános- és középiskolai oktatása, csak úgy, mint a nők egyetemre való felvételének lehetősége. Ezzel szemben az akkori Kínában rendkívül csekély számú és (kizárólag jómódú, nemesi családból származó) lány részesülhetett oktatásban, a nyugati módhoz hasonlóan kizárólag fiúktól elkülönített környezetben. Az ő oktatásuk célja is bevallottan pusztán az volt, hogy felkészüljenek az anyaságra, és a tanultak segítségével majdan fiaikból még jobb állampolgárt nevelhessenek. Életcéljuknak a *xianqi liangmu* 贤妻良母, vagyis az „erényes feleség és jóságos anya” ideál megvalósítását tették meg. Kisfokú írástudást sajátíthattak el, amelyet a háztartás irányításában tudtak használni.¹³³

De a modern fiatal lányok ennél többre vágytak. Akiket megérintettek a haladó eszmék, úgy érezték, az első lépés a szabadság felé, hogy „a tudás tápláló erejével gazdagítsák, emeljék fel magukat”¹³⁴. Érezhető volt, hogy az oktatásban is küszöbön áll változás, hiszen a hagyományos kínai államapparátus „utánpótlást képző” letéteményesét, a hivatalnokvizsga-rendszert 1905-ben beszüntették. 1919. májusában egy *Deng Chunlan* 邓春兰 nevű Gansu 甘肃 tartománybeli fiatal lány levelet írt a Peking Egyetem igazgatójának, *Cai Yuanpeinek* 蔡元培, követelve, hogy oldják fel a lányok felvételének tilalmát (*kai nüjin* 开女禁). Az áttörés 1920-ban történt meg, mikor is a haladó gondolkodású igazgató a rá nehezedő konzervatív társadalmi nyomás ellenére elrendelte a feloldást, és szeptemberben már kilenc női hallgató kezdte meg a tanévet. Cai példáját többen követték, országszerte egyre több iskola fogadott lányokat, illetve oktatta együtt tanulóit. Ez az áttörés vízvázasztó jelentőségű a kínai nők oktatásának történetében.

Miután elhárult az akadály a nők oktatásban való részvétele elől, a haladó szellemiségű fiatal nők jórészt a Pekingi Női Tanárképző Főiskolán (*Beijing nüzi gaodeng shifan xuexiao* 北京女子高等师范学校) és a Yanjing Egyetemen (*Yanjing daxue* 燕京大学) kezdtek csoportosulni. Jó oktatásban részesültek, sokan külföldi tanulásra is lehetőséget kaptak, így későbbi kiváló irodalmi tevékenységüknek a tehetség mellett komoly műveltségi alapja is volt.

¹³³ Karl 2012: 242–243.

¹³⁴ Liu – Yan 2012: 14. A később híres írónővé vált *Feng Yuanjun* kijelentette, inkább nem megy férjhez, hanem hozományát tandíjra fordítja.

3. A nők szabad egyéniséghez való joga. (*nüxing de duli rengequan* 女性的独立人格权)

A fenti történelmi–társadalmi viszonyok, a kollektivista szemlélet évezredek óta rögzült háttéréből szemlélve a szabad egyéniséghez való jog minden más követelésnél merészebb volt. A nyugati feminista program ihletésére a kínai új kultúra mozgalom is zászlajára tűzte ezt a célt. A nők nem kevesebbet akartak, minthogy „elismerjék és tiszteletben tartsák önálló, szuverén egyéniségüket, és ne tekintsék őket más emberek tulajdonának”¹³⁵. Az *egyéniiség* fogalmát a Kínai Országos Nőszövetség nőjogi mozgalmak történetét kutató csoportja a következőképpen határozza meg: „Az egyéniség az, aki a tömegben egyfajta szellemi öntudattal rendelkezik. Az emberek egyéniségük kiteljesítése mellett lesznek a társadalom önálló és egészséges alkotórészei.”¹³⁶

Mint már korábban említettem, a május negyedike-korszakban soha meg nem kérdőjelezett értékekkel szemben fogalmazódott meg kétség. Egyesek merészen kimondták, „a nőket a *feleség* (*qi* 妻) és az *anya* (*mu* 母) írásjegyek gúzsba kötik, amely kötelékben egyéniségük lassan elenyészik, az egyéniség elvesztése pedig maga az ember elvesztése”¹³⁷. Ennek szellemében a nők új társadalmi erkölcsiség létrehozását sürgették, amelyben szabad egyéniségként élhetnek.

4. A születésszabályozáshoz való jog. (*chan'er xianzhiquan* 产儿限制权)

A születésszabályozás kérdésköre legalább annyira társadalmi–népeségpolitikai, mint amennyire női jogokhoz kapcsolódó probléma. Bár a 20. század elején Kína még a nagy népességrobbanás előtt állt, a kor haladó gondolkodói írtak róla, hogy a nyugati társadalmak tudósai, közigazászai foglalkoznak a népesség szabályozásának módjaival, és ezt Kínának is követnie kellene. Emellett, a kor szellemi kontextusában a születésszabályozás elsősorban mint a nőnek saját teste fölötti önrendelkezési formája jelenik meg. A kínai nők, akik a patriarchális (férfijogú) társadalomban gyakorlatilag a „népesség folytonosságát biztosító

¹³⁵ Yin 2004: 483.

¹³⁶ Yin 2004: 483.

¹³⁷ Yin 2004: 484.

eszközök” voltak, a legkisebb mértékben sem voltak urai saját testüknek. A hagyományos kínai társadalomban régi keletű volt a „minél több a fiú, annál nagyobb a boldogság” (*duozi duofu* 多子多福) elve, ennek szellemében a nők szinte lánykorban mentek férjhez és szültek gyereket.¹³⁸ A kilátás, hogy mostantól a nők szabadon választhassák meg, mikor (ha egyáltalán) akarnak anyává válni, felháborította és halálra rémisztette a hagyományosan gondolkodókat. Úgy gondolták, a születésszabályozás természetellenes gyakorlat, amelynek bevezetése a népesség drasztikus fogyásához vezetne. Emellett minden bizonnyal aláásná a társadalmi erkölcsöt, hiszen végzetes hatással lenne a nők legfőbb értékére, a szüzességre. A születésszabályozás elvét ezért számtalan támadás érte, de a haladó gondolkodók kitartóan propagálták, hogy ez a „társadalom civilizált fejlődésének előmozdítója”, valamint ez adná végre a nők kezébe saját sorsukat, és így biztosítaná a valódi társadalmi szabadságot.¹³⁹

V.4.1.1 A május negyedik-korszak szülötte: a kínai női irodalom

Mivel az irodalom az emberi életet és társadalmat tükröző művészeti ág, természetes, hogy helye lenne benne a női hangnak. Kínában azonban, a hosszú múltra visszatekintő férfijogú társadalomban a nők, alárendelt helyzetüknél fogva nemhogy nem vettek részt az irodalmi életben, hanem többnyire egyenesen írástudatlanok voltak. Az írni és olvasni tudás hatalom, egy esetleges fegyver, amelyet a kínai társadalom nem szándékozott a nők kezébe adni. Gu Fengwei 顾凤威 egyenesen kimondja: eltekintve néhány kivételes tehetségű és akaraterejű nőtől, aki körülményeinek szerencsés alakulása folytán képes volt kivívni helyét a kínai irodalom történetében, Kínában a május negyedik-korszak beköszöntéig gyakorlatilag nem létezett női irodalom.¹⁴⁰ *Cai Wenji* 蔡文姬 (?–?; Keleti-Han-kor, i. sz. 1–3. szd.), *Li Qingzhao* 李清照 (1084–kb. 1155), ők „az a néhány fényes üstökös, amelyek a több ezer éves kínai irodalom sötét egén feltűntek, átsüvítettek, majd kihunytak”¹⁴¹.

Korábban már említettem, hogy a kínai színezetű feminizmus megszületésének speciális történelmi körülményei szükségszerűen meghatározták annak ideológiáját. A kínai

¹³⁸ A fiúgyermekkel szembeni hagyományos preferencia elsődleges oka az volt, hogy a lányok férjhez menetelükkel kikerültek a családból, férjük családjához költöztek, és ott kezdtek „szolgálni”. Csak a fiúgyermek az, aki „saját”, aki a család vérvonalának folytatását biztosítja, gyámolítja, ellátja öreg szüleit, és haláluk után áldozatot mutat be nekik.

¹³⁹ Yin 2004: 484.

¹⁴⁰ Gu 2007: 30–31.

¹⁴¹ Gu 2007: 30.

női irodalom, amelynek érdemi megjelenése a május negyedike-korszakra tehető, még korántsem mondható feminista irodalomnak. A kor női szerzői tollukkal a nők *emberi* jogaiért, méltóságáért, elismeréséért és megbecsüléséért küzdenek, a tét az *emberi egyéniség*, és nem a *Nő* felszabadítása volt. Ugyanakkor ezek a regények és novellák a női lét titkos szférájába engednek betekintést, addig soha le nem írt élményekről, érzésekről, tapasztalatokról szólnak; női tematikával, női nyelvezettel születnek. A női irodalom jól példázza, amit korábban állítottam, hogy Kínában a 20. században nehezen választható el egymástól az egyéniség és a nőiség öntudatra ébredése. Ha nem is a nyugatról ismert „harcos” formában, de megjelennek a női öntudat kezdetei: a lehetőség, hogy nőként *meg lehet szólalni*, írni lehet, büszkeséget és önbizalmat adott az írónőknek. A téma és a hangvétel sosem látott újdonsága által az ekkor született művek egyéni színfoltot jelentenek a korabeli kínai irodalom palettáján.¹⁴²

Fontos megtenni egy észrevételt, amely újabb jelentős különbséget jelent a nyugati és a kínai színezetű feminizmus között. Kínában a nők nem spontán módon, belülről fakadó igényből ébredtek öntudatra és láttak rá saját helyzetükre, hanem – paradox módon – férfiak inspirálták őket erre. Természetesen nem *azok* a konzervatív szemléletű, nőket tulajdonuknak tekintő férfiak, hanem a nyugati eszméket megismerő és azokért lelkesedő, újítani akaró, haladó szemléletű fiatal értelmiségi nemzedék tagjai.¹⁴³ A kínai nők felszabadításának első harcosai ezek a férfiak voltak. Ők tartották először civilizált társadalomhoz méltatlannak a nők szolgasorban tartását, és ők is emelték fel a hangjukat ez ellen. Az Ibsen *Nórájáért* és a nyugati eszmékért lelkesedő Hu Shi előadást is tartott Pekingben főiskolai nő-hallgatóknak *Az amerikai nő* (*Meiguo de nüren* 美国的女人) címmel.¹⁴⁴ Beszédében szembeállította a szabad gondolkodású nyugati nőket a függésben élő kínai nőkkel. Bár nézeteit nem sokkal később egy másik ideológia platformjáról már kritizálták, tény, hogy neki és társainak jelentős szerepe volt abban, hogy a kínai nők előtt egyáltalán megjelenhetett egy másfajta élet lehetősége. Azok a nők kezdtek el írni, akiknek elméjében a haladó gondolatok termékeny talajra hulltak, és akiknek szunnyadó tehetségük mellett most már a lehetőségük is megvolt, hogy kipróbálják magukat. Liu – Yan megfogalmazása szerint a kínai női irodalom első nemzedéke a nyugati és a kínai kultúra találkozásakor, a régi és az új, a rombolás és az építés küzdelmében alkotott.¹⁴⁵ A régi

¹⁴² Wang Meng é. n.: 270.

¹⁴³ Liu – Yan 2012: 14.

¹⁴⁴ Yin 2004: 484.

¹⁴⁵ Liu – Yan 2012: 14.

korokban fel-feltűnő írók, költők életművét érthető módon a férfivilág elnyomásával szembeni tehetetlenség, az emiatti szomorúság és panaszos hang dominálta. A május negyedik-korszak írónőinek hangja azonban merőben más: bár műveikben természetesen jelen van a nők nehéz, sokszor kilátástalan helyzetének ábrázolása, hősnőikön érződik a Nórára jellemző öntudat, lázadó szellem, önállóság és bátorság.¹⁴⁶

Bár ellentmondásos, hogy a kínai női öntudat feléledését férfiak ösztönző szellemi és társadalmi tevékenysége váltotta ki¹⁴⁷, de a kínai nőknek, úgy tűnik, szüksége volt erre a bátorításra: ezután kezdték megtalálni saját hangjukat. Sőt, van, aki egyenesen azt állítja, Kínában nem is beszélhetünk valódi, nyugati értelemben vett „női jogi mozgalomról”, mert „a kínai nőknek nincsen eredendően radikális női öntudata”¹⁴⁸. Sok kínai kutató hangsúlyozza a kínai színezetű feminizmusnak ezt a szintén egyedi vonását, tudniillik, hogy a felszabadulásért küzdő kínai nők „ellenfelei” nem a férfiak voltak; a nők szabadságát nem az ő kezükből kellett kiragadni.¹⁴⁹ (Wang Meng a férfiakat egyenesen „a női felszabadítás barátainak”¹⁵⁰ nevezi.) Fontos látni, hogy a kínai nők harca nem pusztán saját nemük elismeréséért zajlott, hanem egy nemzeti–társadalmi megújulásért való küzdelem szerves része volt, és csak a modern időkben függetlenedett ettől.¹⁵¹ Ha ebből a szempontból közelítjük meg, valóban védhető ez az álláspont. Úgy gondolom, azért lehetséges, hogy a férfiak a nőket szolgáskorban tartó feudális zsarnokokból rövid idő alatt a női felszabadítás felvilágosult támogatóivá válhattak, mert abban a korban, amelyben a „felszabadulásra” megérték a történelmi feltételek, a család szoros hierarchiájában már mindkét nem hasonlóan megtapasztalta az egyéniség kibontakoztatásának képtelenségét, és így szövetségessé tudtak válni a személyes szabadságért folytatott harcban.¹⁵²

V.4.1.2 A május negyedik-korszak női irodalmának témái

A kínai nők, akik az élettől lehetőséget kaptak képességeik kibontakoztatására, tehetségüket szinte egytől egyig az új kultúráért, társadalomért és erkölcsért folytatott küzdelem

¹⁴⁶ Liu – Yan 2012: 14.

¹⁴⁷ Liu – Yan 2012: 14.

¹⁴⁸ Liu – Yan 2012: 14.

¹⁴⁹ Wang Meng é. n.: 270.

¹⁵⁰ Wang Meng é. n.: 270.

¹⁵¹ Wang Meng é. n.: 270.

¹⁵² A 20. század elejének női kínai irodalmához bővebben lásd Larson, Wendy. 1998. *Women and Writing in Modern China*. Stanford, California: Stanford University Press.

szolgálatába állították. Ennek természetesen szerves része volt a nők méltóságának és emberi jogainak kivívására irányuló törekvés. A társadalmi harchoz, amellyel azonosultak, irodalmi tevékenységükkel járultak hozzá. Ahogy Gu fogalmaz, így történt, hogy az önálló női irodalom társadalmi forradalom közepette látott napvilágot.¹⁵³

Ennek a történelmi–társadalmi kontextusnak az ismeretében érthető, hogy az írónők egyszersmind társadalmi aktivisták is lettek, akik a május negyedike-mozgalom szellemében élesen bírálták a feudális etika embertelenségét, és a gondolkodásmód, a kultúra, az erkölcs forradalmi megújítását sürgették. Műveikben leleplezték a patriarchális nagycsaládokban uralkodó zsarnokságot; hősnők kalitkába zárva szenvednek, ám vannak köztük, akik kezükbe veszik sorsuk irányítását, és elhagyják fullasztó légkörű otthonukat. (Ibsen Nórájának hatása sok hősnőn érződik, sorra jelennek meg a „kínai Nórák”. Erről a jelenségről dolgozatom következő fejezetében részletesen írok.)

A kor írónői a női lét küzdelmeit helyezik műveik középpontjába. Életük szolgálat és vágyakozás. Vágynak a szabadságra, de az ő élethelyzetükben a szabadság egy megfoghatatlan, szinte értelmezhetetlen eszme. Ami elérhetőbb lehetne, az minden nő örök, közös vágya: az érzelmek, a szerelem iránti vágy.¹⁵⁴ Hasonlóképpen vágynak rá, hogy a női lét legnemesebb hivatása, az anyaság végre méltó elismerést és megbecsülést szerezzen a társadalomban. Az írónők tolla alól kikerülő anya-alakok sokoldalúan jellemzettek, néha idealizáltak, de legtöbbször a segítség nélküli, zokszómentes kemény munka jelképei, a férfiak hatalmának áldozatai. Sorsuk együttérzést és szánalmat kelt, anyai önfeláldozásuk felmagasztosul. Akik bátran kezükbe veszik sorsukat és elhagyják a megnyomorító otthont, azok jellemzően nem az anyák: őket egy édes kötelék örökre az otthonhoz köti.¹⁵⁵

¹⁵³ Gu 2007: 31.

¹⁵⁴ Jellemző, hogy ebben a szövegkörnyezetben több elemző a *wutuobang* 乌托邦 vagyis „utópia” szót használja, mintha a szerelem ezeknek a nőknek a számára eleve elérhetetlen lenne. Kevés nőnek sikerült rövid időn belül érdemben változtatnia a sorsán, de a szabad párválasztás gyakorlata hamarosan teret hódított, így legalább a szerelem utáni vágy valamelyest beteljesülhetett a kínai nők életében.

¹⁵⁵ Könnyen elképzelhető, hogy a hagyományos kínai társadalom, amely a nők legfőbb feladatának az anyaságot tekinti, hogyan fogadta Ibsen Nórájának tettét, aki férjével együtt gyermekeit is hátrahagyja. Az anyaság kérdéskörével szintén később foglalkozom, mivel ez dolgozatom fő témájában, Cao Yu *Zivatar* jában is jelentős szerepet játszik.

V.4.1.3 Az első írónők: Ding Ling és Xiao Hong

Ding Ling 丁玲, ahogy Song – Niu fogalmaz, „meghaladhatatlan alak a kínai női irodalomban”¹⁵⁶. A „női felszabadítás úttörőjének” is nevezik, aki korának minden jegyét láthatóan viseli magán”¹⁵⁷. Öntudatos, ambiciózus nőként őrizte meg őt az utókor. Munkásságának jelentősége sokrétű. Előtte még a korban is csak férfiak írtak a nőkérdésről, Ding Ling az első, aki önazonosan teszi ezt. Ő először tette az addig teljességgel súlytalan nőt irodalmi mű fő témájává, a domináns férfit pedig háttérbe szorította.¹⁵⁸ Ez a tette annál is merészebb, mivel 1927-ben írt regénye, a *Szófia naplója* (*Shafei nüshi de riji* 莎菲女士的日记) egyes szám első személyű napló formában íródott, ahol az írónő nyíltan felvállalja hősnőjének minden gondolatát. A napló szókimondó; kendőzetlenül beszél a női vágyakról, köztük a testi szerelem iránti vágyról is. Ahogy Marián Gálík tanulmányában kifejti, Kínában a konfuciánus etika évezredek óta olyan korlátozó hatással volt az önkifejezés minden formájára, hogy az irodalomban a május negyedike-korszak előtt szóba sem jöhetett az „elfogadott témáktól” eltérő mondanivaló megjelenítése.¹⁵⁹ A kínai nők emiatt eddig soha nem tekinthettek természetes módon saját nemiségükre. Ding Ling regénye mérföldkő, a május negyedike korszak női *baihua* irodalmának csúcspontja, amely saját korában is nagy hullámokat vert, hiszen témája és hangneme régi tabukat dönt le, elsőként a kínai irodalomban.

Ding Ling az 1930-as években elvesztette férjét, és baloldali nézeteiért három évet töltött Guomindang 国民党 házi őrizetben. A nehéz időkben is kitartott elvei mellett, és minden írásában a társadalmi igazságtalanságok ellen fordult. A nők sorsa iránti törődés minden regényében megnyilvánul. *Anyám* (*Muqin* 母亲, 1930) című írása nehéz sorsú, de soha nem megalkuvó édesanyjának állít emléket, akit példaképének tekintett. Bátorságáról tanúskodik, hogy nem félt a Párttal sem szembemenni, ha úgy érezte, részükről a nőket sérelem éri. 1942-ben merész cikket írt, megkérdőjelezve a pártkáderek elhivatottságát a nőkkel való bánásmód megváltoztatására. Egymás után írta kiváló regényeit, 1951-ben

¹⁵⁶ Song – Niu 2009: 124.

¹⁵⁷ Gu 2007: 32.

¹⁵⁸ Song – Niu 2009: 124.

¹⁵⁹ Gálík 2006: 339. Marián Gálík tanulmányának fő témája a deviáns szerelem és az erőszak megjelenése a 20. század második harmadának úgynevezett „dekadens drámai irodalmában”, amely irodalmi hullámnak fontos jellegzetessége volt az „érzéki nyitottság”, egyik fő képviselője pedig *Yu Dafu* 郁达夫 (1869–1945). A fentiek ismeretében érthető, hogy ezek a témák is csak viszonylag későn jelenhettek meg a kínai irodalomban.

megkapta az irodalmi Sztálin-díjat. Pártideológia-ellenes tevékenységéért azonban hamarosan nyomás alá helyezték, műveit bojkottálták, a kulturális forradalom alatt meghurcolták, kényszermunkára ítélték.

A nők helyzetét nem egyoldalúan látta, írásai nem demagógok. Érzékeny volt a nők kiszolgáltatottságának társadalmi megnyilvánulásaira. *Amikor Xia faluban voltam* (*Wo zai Xia cun de shihou* 我在霞村的时候, 1941) című írásában egy másik fontos témát vet fel, a női szüzesség kényes kérdését. Szatirikusan ábrázolja a társadalmi kettős mércék megkerülhetetlenségét, a hagyományos kínai társadalom merevségét, amely kiveti magából az ártatlanul megbecstelenített nőt.¹⁶⁰ Itt is jól látjuk, az ellenség nem a „férfiak világa”, hanem a hagyományos társadalom embertelensége, a gondolkodás elmaradottsága.

Ding Ling alkotói pályája nyomon követi a kínai nők felszabadulásának rögzös útját. Gu Fengwei szerint Ding Ling nagyságban csak Lu Xunhoz és Gorkijhoz fogható, benne is ugyanaz az irodalmi elhivatottság és társadalmi felelősségtudat élt.¹⁶¹

Ding Ling mellett voltak más jelentős női írók is. *Xiao Hong* 萧红 (1911–1942) a legalacsonyabb sorsú nők túlélésért való küzdelméről írt egy még mindig férfijogú társadalomban. Fő műveinek az *Élet és halál mezejét* (*Shengsi chang* 生死场, 1935) és a *Hulan folyó meséit* (*Hulan he zhuan* 呼兰河传, 1942) tartják. Regényei mintha festmények lennének, amelyek élethűen ábrázolják a 20. századi észak-kelet-Kína paraszti népének babonás elmaradottságát, érzéketlen sekélyességét, barbár kegyetlenségét.¹⁶² Elítélte a feudális társadalom civilizálatlan sötétségét, és mélyen együtt érzett a nőkkel, akik mindennapjaikban a maguk módján méltóságuk megőrzéséért küzdöttek. Magának is nehéz sors és rövid élet jutott osztályrészül, de ezalatt regényeiben és novelláiban számos tragikus szépségű nőalakot alkotott.

A hirtelen „felszabadulás” után a korszak női írók hadát produkálta, a számos kitűnő író- és költőnő közül említést érdemelnek: Bing Xin, Chen Hengzhe 陈衡哲 (1890–1976), Feng Yuanjun 冯沅君 (1900–1974), Ling Shuhua 凌叔华 (1900–1990), Su Xuelin 苏雪林 (1897–1999) és Shi Pingmei 石评梅 (1902–1928).

¹⁶⁰ Gu 2007: 32.

¹⁶¹ Gu 2007: 33.

¹⁶² Gu 2007: 33.

V.4.2 A marxizmus hatása

Míg a „május negyedike-korszak” első felének szellemi életét meghatározó eszméáramlatok főként Nyugat-Európából és Amerikából érkeztek, az 1920-as évekre teret hódított a marxizmus (*makesizhuyi* 马克思主义) gondolati irányzata, amely a nőkről alkotott marxista látásmódon keresztül a kínai színezetű feminizmus fejlődésére is komoly hatást gyakorolt. A kínai nőjogi mozgalom válaszüthoz érkezett.

A társadalmi gondolkodók úgy érezték, a nyugati ideológia sok tekintetben vonzó ugyan, de nehezen összeegyeztethető Kína „speciális helyzetével” (*teshu guoqing* 特殊国情). A marxizmus olyan szemléletmódot kínált, amelyet közelebb éreztek Kína történelmi és társadalmi valóságához.

A marxizmus materialista történelmi szemlélete (*weiwu shiguan* 唯物史观) új megvilágításba helyezte a nőkérdést. Eszerint annak, hogy a nők szerepe és státusza a társadalomban másodlagossá vált a férfiak mögött, tisztán történelmi okai vannak. A történelmi őskorban nők és férfiak bár különböző módon, de egyenlő arányban vettek részt a javak megtermelésében, így egyforma megbecsülést is élveztek a közösségben. A termelőeszközök fejlődésével, a vadászat hatékonyabbá válásával, az állattartás kialakulásával a férfiak hamarosan nagyobb mértékben járultak hozzá a közösség ellátásához, így a nők szerepe a társadalomban fokozatosan másodlagossá vált. A magántulajdon kialakulása és felhalmozódása tovább növelte ezt a szakadékot.

Ahogy a társadalom alapegysége, a család kialakult, a nőknek ez a másodlagos, férfiaktól függő szerepe a családon belül is formát öltött. Így vált a családon belül kialakult férfi-női szembenállás a történelem első osztályellentétévé.¹⁶³ Ez a társadalmi szemlélet nagyon fontos lesz a kínai színezetű feminizmus további fejlődésének szempontjából.

A marxizmus tanítása szerint, mivel a nők társadalmi megbecsülésének hanyatlása annak tulajdonítható, hogy a történelem során kiszorultak a társadalmi termelésből, következésképpen felszabadulásuk első számú alapfeltétele, hogy visszatérjenek ebbe. Biztosítani kell, hogy a nők nagy számban, társadalmi szinten újra részt vehessenek a termelésben, és ezzel ismét aktívan hozzájáruljanak a társadalmi értékek megtermeléséhez. Ennek előmozdítására fontos társadalmi teendővé vált tehát a nők munkavállalási lehetőségeinek bővítése. (Az eddig minden idejüket kitöltő házimunka és gyereknevelés

¹⁶³ Gu 2007: 28.

ezután csak kis részét képezheti munkatevékenységüknek.) Ezzel párhuzamosan, értelemszerűen napirendre kerültek más jelentős kérdések is, mint például a háztartási modell újraértelmezése, vagy a férfiak és a nők társas érintkezési szabályainak lazítása.

A marxista látásmód szerint kétféle szabadság létezik: a gazdasági (anyagi értelemben vett) szabadság és a szellemi szabadság. A nők felszabadításához elengedhetetlen, hogy ez a kétféle szabadság egyszerre valósuljon meg.¹⁶⁴ Más szavakkal, a hangzatos feminista jelszavak ellenére a nők egyéni szabadsága nem lehetséges, amíg gazdaságilag nem függetlenek. Erre a felismerésre a nők felszabadításának első lelkesedési hulláma után sokan eljutottak. Mint minden jelentős társadalmi és történelmi eseménynek, ennek is élénk lenyomata található a kortárs irodalomban; ez lesz például Lu Xun novelláinak egyik fő mondanivalója.

A nyugati és a marxista látásmód közötti konfliktus először az 1919. évi úgynevezett „Probléma és -izmus” (*Wenti yu zhuyi* 问题与主义) témájú társadalmi vitában mutatkozott meg. Hu Shi képviselte a nyugati, liberális (*ziyouzhuyi* 自由主义) álláspontot; nézetei szerint a nőkérdést a konkrét társadalmi problémákon (pl. a nők oktatása, prostitúció felszámolása) keresztül lehet és kell megoldani, „pusztán -izmusokat emlegetve”¹⁶⁵ nem lehet eredményt elérni. A másik oldalt többek között Li Dazhao és Chen Duxiu képviselték. Ők cáfolták Hu álláspontját: meglátásuk szerint a konkrét társadalmi kérdések valóban figyelmet igényelnek, de megoldásuk csakis egy átfogó társadalmi reformon keresztül megvalósítható. Követendő példának a szovjet proletárforradalmat tették meg, ahol az újonnan felállított társadalmi rendszer, a szocializmus egyik leglátványosabb vívmánya lett a férfi-női társadalmi egyenlőség. Úgy vélték, ha a nőkérdést felosztjuk a munkavállalás, az oktatás, a társas érintkezés sok apró területére, vagyis „a törmelékig daraboljuk”¹⁶⁶, az nem oldja meg gyökeresen a problémát.

Hu Shi-t és szimpatizánsait hamarosan kiszorította a befolyásból az egyenlősítő társadalmi reformot propagáló politikai csoport, és ezzel párhuzamosan a nőjogi törekvések irányvonalát is egyre inkább a marxista nő-felfogás határozta meg.

¹⁶⁴ Yin 2004: 485.

¹⁶⁵ Yin 2004: 486.

¹⁶⁶ Yin 2004: 486.

VI. A „NÓRA-JELENSÉG” ÉS AZ *IBSENIZMUS* SZEREPE A 20. SZÁZADI KÍNAI DRÁMA FEJLŐDÉSÉBEN

VI.1 Ibsen „megérkezik” Kínába

Henrik Ibsen (1828–1906) norvég drámaíró az utókor a modern kori drámaírás atyjaként tartja számon. Színdarabjai egytől egyig megrázó erejűek, nagy hatásúak, munkásságát mindenkor figyelem övezte. Drámáiban felvállalt erkölcsi álláspontja nemegyszer megosztotta a norvég (és európai) közvéleményt és heves társadalmi vitákhoz vezetett, művészi értéküket azonban senki nem vitatja. Darabjait nem sokkal megírásuk után már Európa-szerte játszották, de nyugati szerzők között példátlan az a hatás, amelyet nem sokkal halála után Ibsen Kínában kiváltott.

A 19. század közepén Norvégia a kibontakozó kapitalizmus áldásait élvezte, ugyanakkor annak negatív hozadékaival küzd. Ibsen ebben a társadalmi közegben él és alkot: realista drámái tükröt tartanak azoknak a társadalmi fonákságoknak, amelyek meggyőződése szerint a kapitalista fejlődés során elkerülhetetlenül megjelennek, és bizonyos emberi jellembeli torzulásokat okoznak. Kína a 20. század elején még nem lépett a kapitalizmus korszakába, a feudális örökség és a modern-kori fejlődés között egyensúlyoz. Mi az, ami miatt egy merőben más kulturális és társadalmi háttérből származó, Kína számára addig szinte ismeretlen nemzetiségű drámaíró ekkora népszerűsége tudott szert tenni egy ilyen távoli országban? Minek köszönhetően tudott ilyen maradandó hatással lenni egy ekkora nemzet irodalmi és kulturális életére? Abban, hogy ez így alakulhatott, nagy szerepet játszott a történelem.

Korábbi fejezetekben részletesen írtam már róla, hogy Kína a 19. század második felében nehéz katonai helyzetbe került. Ezeknek az évtizedeknek a vereségei meghatározták a 20. század elejének „vészhelyzetét”, és változásért kiáltottak. A május negyedike mozgalom hatására komoly társadalmi változások kezdődtek, amelyek nyomán a kulturális élet is felélénkült és megújult.

Ebbe a felpezsdült szellemi közegbe robbant be Ibsen.

Ahogy a kulturális megújódást is sürgető május negyedike mozgalom egyre inkább kibontakozott, az új eszmék, gondolati irányzatok egymást követve áramlottak be a szellemi életbe. Gyors egymásutánban születtek a nyugati művek fordításai: Tolsztojt, Turgenyevet,

Zolát, Maupassant-t, Dickenst, Tagorét tanulmányozták. Érdeklődésük korántsem szorítkozott a fejlett nagyhatalmakra, hanem különösen élénk volt olyan kis népek irodalma iránt, amelyek maguk valamiféle elnyomás alatt éltek, és nemzeti irodalmukban az ez elleni lázadást juttatták kifejezésre. (Ekkorra tehető az is, hogy a kínaiak „felfedezték” Petőfi Sándort, hiszen nagy költőnk forradalmi heve, meg nem alkuvó szabadságvágya csodálatra méltó volt a szemükben. Szinte egész életművét lefordították kínaira, és máig sokan ismerik a nevét.) Ibsen, bár „kis” nép fia, már életében Európa-szerte elismert drámaíró volt, így érthető, hogy híre eljutott Kínába. De miért lett számos nagy írótársa mellett mégis ő a legnagyobb hatással a modern kínai irodalomra?

VI.2 A „Nóra-jelenség” és az *ibsenizmus*

Ibsen *Babaház* (1879) című darabja egy tisztességes, középosztálybeli norvég családról szól. A férjet, Torvald Helmer újonnan nevezték ki a bank élére, felesége, a fiatal, életvidám Nóra neveli három szép gyermeküket. Bár Helmer kissé atyáskodni tűnik neje fölött, férj és feleség kapcsolata szeretetteljes. A család élete idillinek látszik. Nóra barátnőjének, Lindénének vall egy régi titokról, amely boldogságára fenyegető árnyékként borul. Évekkel ezelőtt váltót hamisított, hogy édesapja nevében pénzt szerezzen nagybeteg férjét külföldre utaztatni a gyógyulás érdekében. Férje önzeteremtő ember, aki nem fogadta volna el az ilyen segítséget, ezért Nórának titokban kellett cselekednie. Férje meggyógyult, Nóra pedig titokban, apránként törleszti tartozását.

A konfliktus akkor kezd kibontakozni, amikor feltűnik az alattomos Krogstad, Nóra hitelezője, és tartozása fejében azt kéri az asszonytól, segítsen neki megtartani bankbéli állását, mivel férje éppen le akarja építeni. Az asszony félelmetes válaszára elkerül: vagy protekciót szerez szakmailag feddhetetlen férjénél a rossz hírű Krogstad-nak, vagy az felfedi titkát férje előtt. Krogstad felvilágosítja, a fenyegetés kétszeres: okirathamisításért a bíróság is bármikor elítélné. Nóra megpróbál férjénél közbenjárni, de hiába, a titok pedig nem maradhat sokáig rejtve.

Mikor Helmer értesül felesége múltbéli „üzelveiről”, reakciója lesújtó. Nóra háromnapos örlődése derűsebb pillanataiban azt remélte, férje kiáll mellette, és tettét megértve hálás lesz felesége áldozatos szerelméért. Helmer azonban nemhogy nem hálás,

semmiféle sorsközösséget nem vállal Nórával; „kétszínű, elvetemült hazugnak”¹⁶⁷ nevezi, aki miatt az ő szakmai és emberi feddhetetlenségének, boldog életének örökre vége. Gyermekeiket is el akarja különíteni Nórától, hiszen a hazugság „megmérgezi az otthont, megrontja a gyerekeket”.¹⁶⁸ Nóra összeomlik.

Az események hirtelen fordulatot vesznek, ugyanis Lindéné hatására (aki, mint kiderül, Krogstad régi szerelme) Krogstad jobb belátásra tér, és felmenti Nórát minden kötöttség alól. Helmer ujjong, és keblére ölelné feleségét, aki azonban hideg marad. Számára nem hoz megkönnyebbülést a veszély elhárulása, a baj már megtörtént. Keservesen csalódnia kellett férje szeretetében, amely a válságban nem állta ki a próbát. Elveszítette *az illúziót, hogy boldog volt* egy ilyen házasságban, ahol ő ennyire súlytalannak találtatott. Rádöbben, hogy mindvégig csupán férje „babája” volt, sosem valódi, megbecsült társa.

Helmer nem érti, Nóra miért nem örül vele együtt a dolgok e szerencsés fordulatának, és a zavartalan jövőnek, ami most így előttük áll. Nóra komoly beszélgetést kezdeményez, amely, mint rámutat, az első ilyen házasságuk során, ez viszont valódi „női függetlenségi nyilatkozattá”¹⁶⁹ női ki magát. A felismeréssel, amiben most része volt, nem élheti tovább eddigi életét. Elszámol férjével, elvág kettejük között minden köteléket. Helmer azt hiszi, felesége megháborodott, Nóra viszont döntött. Anélkül, hogy tudná, mi lesz vele, becsapja maga mögött az ajtót, és örökre elhagyja a „babaházat”.

„A *Babaház* utolsó jelenetében a Nóra mögött becsapódó ajtó dőreje megrengette a 19. századi Európát, és ennek visszhangját még a 20. századi Kínában is lehetett hallani”¹⁷⁰ – fogalmaz a „Nóra-jelenséget” elemző cikkében Zhang Lansheng 张兰生. A *Babaház* 1879-es koppenhágai bemutatója végletes reakciókat váltott ki a közönségből és a kritikusokból. Még a kortárs Európában is hallatlan erkölcstelenségnek számított, hogy egy asszony elhagyja férjét és gyermekeit, hát még később a szélsőségesen konzervatív társadalmú Kínában.

A *Babaház*at Kínában eleinte műkedvelő vagy iskolai szintársulatok vitték színre, korlátozott számú közönség előtt. A darab az első pillanattól az európaihoz hasonlóan a kínai közönséget is megosztotta: kiből megbotránkozást, kiből lelkes rajongást váltott ki, de érdektelen senki sem maradt iránta. Sokan nem voltak képesek befogadni a darab mondanivalóját, és felháborodva kérdezték: vajon mi a baj Helmerrel, ezzel a derék,

¹⁶⁷ Ibsen 1966: 488.

¹⁶⁸ Ibsen 1966: 456.

¹⁶⁹ Yu Xiaoyan 2013: 136.

¹⁷⁰ Zhang Lansheng 2005: 33.

becsületes férjjel és családapával? Miféle könnyelmű teremtés ez a nő, hogy egy nézeteltérés miatt elhagyja a családját?

Azok azonban, akik messzebbre láttak a hagyományos kínai erkölcsi beidegződéseknél, Nóra tettét bátornak és hőiesnek látták. Alakja szimbólum lett a 20. század eleji Kínában: az új értékrend, az egyéniség lázadása, a szellemi szabadság megtestesítője, az Új Nő maga. Modernsége, meg nem alkuvása milliók szemében vált követendő példává. A neki adott hangzatos nevek, „a női világ élettereje”, „a forradalom angyala”, „a társadalom ébresztőórája”¹⁷¹ híven érzékeltetik a szellemi vezetők túlárado lelkesedését.

Ibsen *A nép ellensége* (1882) című darabját is műsorra tűzték és sikerrel játszották, a *Babaház* sikere azonban elsőprő és megismételhetetlen volt. Az előadásokat óriási közönség- és sajtóvisszhang fogadta, mindenhol írtak, beszéltek, vitatkoztak a darabról. Az 1920–30-as évek e heves irodalmi és erkölcsi diskurzusát nevezik „Nóra-jelenségnek” (*Nala xianxiang* 娜拉现象), amely kiemelkedően fontos szerepet játszott a modern kínai dráma fejlődésében.

A darab fordítása először 1918-ban jelent meg folytatásokban az *Új Ifjúságban* Hu Shi fordításában. (A *Babaház* egyedülálló népszerűségét mutatja, hogy az ezután következő három évtizedben kilenc különböző fordítása jelent meg, több, mint bármely más nyugati irodalmi műnek.¹⁷²) Az *Új Ifjúság* e számához Hu Shi „Ibsen-különszámot” (*Yibusheng zhuanhao* 易卜生专号) adott ki, amelybe egy cikket is írt *Ibsenizmus* (*Yibusheng zhuyi* 易卜生主义) címmel, a kínai közönségnek bemutatva és méltatva a szerzőt. (Az *ibsenizmus* kifejezést először George Bernard Shaw használta; valószínűnek tűnik, hogy Hu Shi-t az ő 1913-ban írt esszéje, *Az ibsenizmus kvintesszenciája* lelkesítette fel.¹⁷³)

Hu Shi cikke meghatározó hatással volt Ibsen kínai fogadtatására a következő évtizedekben. Köztudott, hogy Lu Xun már 1908-ban írt két cikket, amelyben Ibsent a kínai olvasók és színházkedvelők figyelmébe ajánlotta, de Hu Shi *Ibsenizmusának* jelentősége sokak szerint „korszakalkotó”, „közvetlenül jelenti a modern kínai irodalom új eszmevilágának kezdetét”¹⁷⁴. Ahogy Song Linsheng 宋林生 fogalmaz, Hu Shi volt az, aki

¹⁷¹ Liu – Yan 2012: 14.

¹⁷² He 2004: 23.

¹⁷³ He 2004: 19. Ibsennek Shaw-ra tett hatásáért lásd pl. Chen Yanhong 陈燕红 – Li Bing 李兵 2006. „Xiaobona juzhong de Yibusheng zhuyi 萧伯纳剧中的易卜生主义 [Az ibsenizmus G. B. Shaw drámáiban].” *Xinan minzu daxue xuebao* 西南民族大学学报 2006.6: 137–139.

¹⁷⁴ Song Jianhua 2011: 122.

„ezen írásával megfűjta az új kor harsonáját”¹⁷⁵. Hatására a kínaiak szemében Ibsen lett az irodalmi forradalom, a női emancipáció, a társadalmi kötöttségek hátrahagyása, az elavult gondolkodással való szembefordulás jelképe.¹⁷⁶ (Így magyarázta ugyanis Hu Shi az *ibsenizmus* terminust.) Hu Shi cikkében így definiálja az egyéniség fogalmát:

Egy autonóm társadalom vagy köztársaság meg kell, hogy adja az egyénnek a választás szabadságát, ugyanakkor felelőssé is kell tennie őt saját tetteiért. Enélkül lehetetlen a függetlenség. Egy társadalom vagy ország pedig független egyének nélkül olyan, mint a bor alkohol nélkül, a kenyér kovász nélkül, vagy az emberi test agy nélkül. Egy ilyen társadalomnak semmi reménye a haladásra.¹⁷⁷

A cikk jelentősége messze túlmutat művészi értékén. Megint csak Song Linshenget idézve: „Hu tábornok *Ibsenizmusa* az irodalmi forradalmi hadsereg nyila, amely az elavult dráma vára felé süvít”.¹⁷⁸ Széleskörű szakirodalom méltatja, „a modern kínai dráma megújulásának egyik klasszikus dokumentumaként”¹⁷⁹ tartják számon.

1925-ben Mao Dun *A Nóráról* című esszéjében így írt erről: „Hét évvel ezelőtt, az „Ibsen-különszám” megjelenésekor Ibsen neve visszhangzott a fiatalok fülében, nevét jelszóként adták szájról szájra, nem kisebb csodálattal, mint ma Marxét vagy Leninét.”¹⁸⁰

Chengzhou He kiemeli, Ibsen műveinek kínai fordításai különlegesek abban az értelemben, hogy egyetlenegy sem alapszik az eredeti norvég szövegen: kivétel nélkül mind közvetítő nyelv segítségével készültek.¹⁸¹ William Archer (1856–1924) angol nyelvű fordításai hozzáférhetőek voltak, ezek alapján a műveket japán nyelvre is áültették. Az 1920–30-as évek során Ibsen majdnem minden színdarabját lefordították. Két legelismertebb kínai fordítója Pan Jiaxun 潘家洵 és Xiao Qian 萧乾 voltak, akik az angoltól való fordítás veszélye ellenére minőségi munkát végeztek.¹⁸²

A „Nóra-láz” nem akart szűnni. Az 1935-ös év „*Nóra-évként*” került be a kínai köztudatba, mivel ebben az évben az eddiginél is sűrűbben adták elő a darabot: Kína nagyvárosaiban egymást érték a bemutatók. (Időközben a *Babaház* címet elhagyták, és a

¹⁷⁵ Song Linsheng 2010: 190.

¹⁷⁶ Zhang Lansheng 2005: 33.

¹⁷⁷ He 2004: 29–30. Hu Shi eredeti cikkéhez lásd Hou Jian 侯健 (ed.) 1998. *Hu Shi mingzuo xinshang* 胡适名作欣赏 [Hu Shi jelentősebb műveinek szemléje]. Beijing: Zhongguo heping chubanshe, 126–142.

¹⁷⁸ Song Linsheng 2010: 189.

¹⁷⁹ Song Linsheng 2010: 190.

¹⁸⁰ Zhang Lansheng 2005: 33.

¹⁸¹ He 2004: 72.

¹⁸² He 2004: 74.

darab a mindenki fülében ismerősen csengő *Nóra* [*Nala* 娜拉] néven futott.) Az előadások nemegyszer politikai zavargásba torkolltak, mivel a konzervatív és haladó erők szó szerint a színházban ütköztek meg egymással. Chengzhou He még egy nevezetes eseményt említ meg, amely ehhez az évhez köthető. A Nanjingban (az akkori fővárosban) tartott *Nóra*-bemutatót követően a *Nóra* szerepét játszó tanárnőt, Wang Pinget az iskolaigazgató elbocsátotta állásából. Véleménye szerint *Nóra* tette semmilyen körülmények között nem megbocsátható, aki pedig szerepét eljátssza, azonosul vele. Ez így is volt, Wang kisasszony büszkén vállalta *Nórát*. Az eset természetesen óriási port kavart, vég nélkül cikkeztek róla az újságok, a nőtársaságok hevesen bírálták az igazgatót, az esemény pedig az 1935-ös „*Nóra-incidens*” néven vonult be a történelembe.¹⁸³

Úgy gondolom, amikor a fiatal kínai író-értelmiség a 20. század elején úgy döntött, hogy a nyugati drámai formával kísérletezik kínai színpadon, összetett feladatot vállalt. Egyfelől a kínai drámaíróknak nem volt tapasztalata ebben a műfajban *alkotni*, másfelől a kínai közönségnek nem volt tapasztalata, hogyan kell ezt a fajta hatást *befogadni*. Az emberek a hagyományos kínai színházhoz voltak szokva, amely akrobata mutatványokkal, pergő szójátékokkal, látványos táncokkal és más hasonló elemekkel szórakoztatta a közönséget. A nyugati dráma ehhez képest statikus előadásmódját érdektelennek találták. Jó példa erre George Bernard Shaw *Warrenné mestersége* (1893) című darabja, amely nyugati módon, „hűen” előadott formában 1921-es shanghai-i bemutatóján csúfosan megbukott. Ezzel szemben 1924-ben ugyancsak Shanghaiban, *Oscar Wilde Lady Windermere legyezője* című vígjátéka, amelyet a kor egyik legjelentősebb drámaírója, Hong Shen az eredeti szöveget és cselekményt meglehetősen szabadosan kezelve alkalmazott színpadra, nagy sikert aratott.¹⁸⁴ A tanulság egyértelmű volt: a külföldi darabokat valamilyen mértékben a kínai közönség ízléséhez kell szabni.

Az 1920-as években Ibsen drámáinak még mindig inkább a műkedvelő előadásai voltak túlsúlyban. 1929-ben Xiong Foxi Pekingben megrendezte Ibsen *Kísértetek* (*QunGui* 群鬼) című darabját – He Chengzhou szerint ezt a bemutatót nevezhetjük az „első kínai professzionális Ibsen-előadásnak”¹⁸⁵. Xiong esszéjét is publikált, melyben Ibsent a modern tragédia úttörőjének nevezi, és méltatja drámai művészetét. Véleménye szerint Ibsen darabjainak egyetlen gyenge pontja van: a hosszadalmas párbeszéd, amelyek bár tartalmasak, a mozgalmas színpadi jelenetekhez szokott kínai közönséget nem tudják lekötni.

¹⁸³ He 2004: 24.

¹⁸⁴ He 2004: 93.

¹⁸⁵ He 2004: 93.

„A *Kisértetek* végignézéséhez gondolkodásra és türelemre van szükség, és ez éppen az a két dolog, amelyre a kínai közönség nem képes”¹⁸⁶ – írja meglehetősen bölcsen Xiong. He véleménye szerint Xiong Foxi meglátása a mai napig releváns tanulság, amelyet a nyugati darabok rendezésénél a mai kínai rendezőknek is észben kell tartaniuk.¹⁸⁷

Mindeközben nemcsak játszották, újra is alkották a *Nórát*. Egymás után születtek a „Nóra-darabok”. Sok ambiciózus fiatal kínai drámaíró egyenesen élethivatásának tekintette, hogy „Kína Ibsen-jévé” váljon.¹⁸⁸ Tian Han kissé szerénytelenül „rügysző Ibsen-nek”¹⁸⁹ nevezte magát. Az első jelentős modern kínai színdarabnak Hu Shi *Legnagyobb dolog az életben* című egyfelvonásosát tartják. Mint már korábban említettem, általános kritikai nézet, hogy bár a darab rövidegénél fogva nem ad módot mély jellemábrázolásra, és a cselekmény is némileg kidolgozatlan, a darab mégis fontos hatással volt az elkövetkező évtizedek drámairodalmára: megnyitotta a „Nóra-darabok” hosszú sorát.¹⁹⁰ Sanderson véleménye szerint itt jelennek meg először azok a jellegzetes dichotómiák, amelyek végig meghatározók lesznek Kína Ibsen-inspirálta irodalmában: a hagyomány és a modernitás, az elnyomás és az emancipáció, a család iránti kötelezettségek és az egyéni szabadság között feszülő ellentmondások.¹⁹¹

A felsorolhatatlanul sok „Nóra-darab” között említést érdemelnek még: Ouyang Yuqian *A házasság felesége* (*Pofu 泼妇*, 1922), Zhang Wentian 张闻天 *Ifjúkori álom* (*Qingchun zhi meng 青春之梦*, 1927) című darabja és Guo Moruo *Három lázadó nő* (*San ge panni de nüxing 三个叛逆的女性*, 1924) című trilógiája. He nem kevesebbet állít, mint hogy a modern kínai dráma többé-kévesbé a *Babaház* utánzásával kezdődött.¹⁹²

Fontos megemlíteni, hogy Nóra alakja nem csupán a drámaírókat ihlette meg. Számos kis- és nagyepikai műben is találunk Nóra-ihletésű szereplőt. He így idéz Pollard-tól: „Az 1920-as években nem volt olyan valamirevaló kínai író, aki ne foglalkozott volna a nők felszabadításának témájával, Nóra hatása pedig legtöbbször egyértelműen érződik a főhősnőknél.”¹⁹³ Lu Xun maga is csodálta Ibsent. Ő elsősorban *A nép ellenségének* Dr. Stockmannját tartotta olyan bátor, önálló egyéniségnek, amilyenekre Kínának nagy szüksége lenne. Novellája, az *Elsíratás* (*Shangshi 伤逝*, 1925) hősnője, Zijun 子君 is magán

¹⁸⁶ He 2004: 95.

¹⁸⁷ He 2004: 93.

¹⁸⁸ Zhang Lansheng 2005: 33.

¹⁸⁹ He 2004: 12.

¹⁹⁰ Li Xinhao 2012: 59.

¹⁹¹ Sanderson 2010: 34.

¹⁹² He 2004: 24.

¹⁹³ He 2004: 26.

viseli az ibseni jegyeket. Mao Dun is megírt ilyen hősnőt 1930-as *Szivárvány* (Hong 虹) című regényében. A másik nagy regényíró, Ba Jin híres *Család* (Jia 家, 1931) című regényében különleges szereplővel járult hozzá a „Nóra-jelenséghez”: egy valódi „férfi-Nórát” alkotott! A legfiatalabb fiú, Gao Juehui 高觉慧 úgy érzi, a patriarchális család merev szigora fojtogató súllyal nehezedik rá, és úgy dönt, otthagyja a Gao-házat. A hagyományos Kínában ez egy férfitől is, ha nem is erkölcstelen, mégis elfogadhatatlan lépés volt.

VI.3 A realista ábrázolás

Ibsennek és a *Nórának* sikere és tartós népszerűsége azonban nem pusztán a főhősnő alakjának köszönhető. Egy olyan korban, amikor a fiatal kínai értelmiségi nemzedék az irodalmat az emberek oktatása és a társadalom jobbítása céljára kívánta felhasználni, érthető, hogy Ibsen realista drámái követendő példává tudtak válni. Ibsen hatása nem pusztán az ideológiai inspirációban mutatkozott meg; az új nemzedék úgy érezte, tanulhatnak tőle a drámaírás eszközeiről is. Mivel koruk problémáinak megoldásához széleskörű társadalmi diskurzusra volt szükség, a véleményük szerint reformra szoruló társadalmi valóságot hűen kellett szemléltetni a drámai színpadon. Ehhez a célhoz találták Ibsent fontos eszköznek.

A norvég drámaíró minden tekintetben arra törekedett, hogy darabjai hűek legyenek a valósághoz. Darabjaiban felvázolt színpadi utasításai konkrétak, díszleteinek, kellékeinek leírása aprólékos. A kínaiak számára ez szokatlan volt: mint már szóltam róla, a hagyományos kínai színházban minimális díszlettel dolgoztak, a színész gyakorlatilag el kellett, hogy játssza, maga kellett, hogy megjelenítse a tárgyakat, melyeket „használt”. Az új drámaírók azonban nem akartak véteni a valóság hű ábrázolása ellen, ezért darabjaikban követték a nyugati drámák részletes színpadi leírásait.

Ibsen első néhány darabja versben íródott, ám úgy érezte, ha a színpadon a szereplők versben beszélnek, az nem összeegyeztethető a mindennapi élettel, és így rontja a valósághűséget. Ezért prózára váltott, amely saját korában Európában is forradalmi lépésnek számított. A hétköznapi nyelvezet egy újabb olyan vonása az Ibsen-drámáknak, amelyet a kínai közönség már említett okok miatt nagyra értékelt. (Sokatmondó, hogy kínaira fordított

életművéből szinte csak korai verses darabjai maradtak ki; ezek iránt a kínaiak nem érdeklődtek.¹⁹⁴⁾

Ibsen a körülmények egyszerű és valóságos ábrázolása és a mindennapi szereplők hétköznapi nyelven előadott dialógusai segítségével drámái cselekményében az *aktuális társadalmi valóságot* jelenítette meg. Ez volt az, ami adott történelmi helyzetükben a kínaiak számára is fontos volt. Az ibseni drámákat jellemző terminust, a „társadalmi problémadrámát” kínaira is lefordították, ez lett a *shehui wenti ju* 社会问题剧. A kínai társadalmi problémadráma jelentős műfajjá nőtte ki magát, és említésre méltó helyet foglal el a modern kínai dráma történetében. A legtöbb a „Nóra-daraboknál” említett mű itt is megállja a helyét, hiszen a társadalmi problémadrámák főhősei általában „Nóra-jellegűek” (*Nala shi de* 娜拉式的) voltak. Az 1920-as években túlnyomó részt ilyen darabok születtek. Rámutattak a kínai társadalmi és ideológiai rendszer elavult és fenntarthatatlan voltára, a szabadságra vágyó egyént szembeállítva az őt elnyomni akaró társadalommal. Az eddigieken túl megemlítendő Tian Han *A tigris elfogásának éjszakája* (1922) és *Egy híres színész halála* (1927), valamint Yu Shangyuan *Lázadás* (*Bingbian* 兵变, 1925) című darabja.

Ezeknek a drámáknak, novelláknak és regényeknek a hősnői (és Ba Jin hőse) harcosokként jelennek meg, akik elutasítják a társadalom (és a család) egyéniséget megnyomorító voltát. Úgy döntenek, hogy felszabadítják saját magukat ezek alól a kötöttségek alól, és kilépnek az ismeretlenbe. (Ezeket a darabokat gyakran *departure-plays*, vagyis „távozás-darabok” néven is emlegetik a szakirodalomban.) Jellemző, hogy ezek a hősnők a korszellemnek megfelelően bátran megteszik ezt a radikális lépést, de szembetűnő, hogy a drámaírókat kevésbé foglalkoztatta az a lélektani folyamat, amelynek során ezek a fiatal nők eljutnak eddig az elhatározásig. A darabok többnyire rövidek, és a hősnő gondolataiba nem engednek mély bepillantást. Ibsen szemléletesen bemutatja Nóra őrlődését, a harmadik felvonás végén pedig a férjével folytatott híres párbeszédben Nóra részletesen feltárja mindazt, amire nemrég ráébredt. „Megvilágosodása” bár hirtelen, de pszichológiailag alátámasztott.

¹⁹⁴ He 2004: 74.

VI.4 A „kínai Nórák”

A *Nóra* kezdeti „utánzatai” között voltak jobb és kevésbé minőségi darabok. A termékeny, de művészi színvonal szempontjából átmenetinek számító korszak jelentősége többek között abban áll, hogy ennek során a kínai közönség fokozatosan megismerte a *huajut*. Vízválasztó jelentőségű, hogy 1934-ben a modern kínai dráma máig legkiemelkedőbb alakjának tartott Cao Yu megírja *Zivatar* című első darabját, amely már nem csupán formai kísérlet, hanem a nyugati dráma kínai környezetbe való átültetésének első igazi sikere. A *Zivatar* legendás hősnője, Zhou Fanyi 周 繁 漪 vérbeli Nóra-figura, ám a korábbi, gyakran felületesen jellemzett, egysíkú nőalakokkal szemben egy nagy művészi gonddal megrajzolt, ellentmondásos, hús-vér asszony, igazi drámai egyéniség. Cao Yu második sikeres színdarabja, az 1936-ban bemutatott *Napkelte* hősnője, Chen Bailu is mutat ibseni jegyeket, és Fanyihoz hasonlóan ő is nagy formátumú nőalakja lett a modern kínai drámának. (He Chen Bailut Ibsen Hedda Gableréhez hasonlítja.¹⁹⁵)

Cao Yu, sok író kortársával ellentétben a nyugati drámairodalom számos nagy mesterének műveit olvasta, és ezzel együtt Ibsent tartotta első számú példaképének. Ibsen realizmusa, a klasszikus drámai követelmények (pl. az arisztotelészi hármas egység) megjelenése műveiben, a *retrospektív* (visszatekintő) *expozíció* mind mély hatást tettek Cao Yure, aki saját drámaiban is sikeresen alkalmazta a mestertől tanult technikákat. Későbbi remekművében, a *Pekingi emberekben*, bár alaphangulata inkább csehovi, szintén érezhetően jelen van Ibsen hatása. Nem utolsósorban, a lélektani karakterábrázolás is Cao Yu műveiben érte el kínai csúcspontját. Zhang Lansheng megfogalmazása szerint a szakirodalomban Kína modern kori drámaírói közül Cao Yuról tartják azt, hogy eszmei síkon a legjobban megértette, művészi színvonalban pedig a leginkább megközelítette Ibsen drámai művészetét.¹⁹⁶

Hu Shi szomorúan jegyezte meg, hogy bár Ibsen igazi csodadoktor, aki képes diagnosztizálni a társadalom minden betegségét, sajnálatos módon orvosságot nem írt fel a kikúrálásukra.¹⁹⁷ Ibsen saját bevallása szerint szándékosan nem foglalkozott azzal, hogyan

¹⁹⁵ He 2004: 200.

¹⁹⁶ Zhang Lansheng 2005: 34.

¹⁹⁷ He 2004: 19. Mások úgy gondolták, Ibsennek ez nem is feladata. Lu Xun híres, *Nala zouhou zenmeyang?* 娜拉走后怎么样? vagyis „Mi történik, miután Nóra elmegy?” című esszéjében (1923) az író sajátosan humoros stílusban megjegyzi: „Ibsen nem árulta el, mi lett Nórával, és mivel már meghalt, ezt sosem fogjuk megtudni. De ha élne is, nem feladata ezt a kérdést megválaszolni. Ő költő volt, és nem társadalmi kérdések megoldását akarta megírni.” (Lu 1987: 159.)

alakul Nóra további sorsa. Nóra távozása egyértelműen éles társadalomkritika, amit az író a végső párbeszédben – minden dagályos demagógia nélkül – Nóra szájába is ad. Nóra rálátott saját kiszolgáltatott voltára a családban és a társadalomban, és nem hajlandó tovább olyan világban élni, ahol az egyéniséget elnyomják, ahol a törvények és a vallás álszent módon uralkodnak és ítélkeznek a valódi erkölcsi értékek felett. Nóra a szemünk láttára alakul át szerény feleségből elszánt lázadóvá, végül pedig „nyíltan kihívja a férfi-társadalmat”¹⁹⁸, amelynek képviselőjében döbbsen férje szóhoz sem jut. Ibsen céloz rá, hogy Nóra haza akar térni szülőfalujába, de semmi továbbit nem tudunk meg. Véleményem szerint Ibsen azért tartja a jövőt homályban, mert éreztetni akarja: nem az számít, hogy Nóra *hogyan* fogja (ha fogja egyáltalán) egymaga megreformálni a társadalmat, hanem hogy mostani formájában kompromisszum nélkül *elutasítja* azt.¹⁹⁹

Hu Shi egyébként megértene vélte Ibsen üzenetét. Megengedte, hogy a társadalom tünetei olyan sokfélék, hogy nem létezik orvosság, amely mindet egyszerre gyógyítja, de úgy gondolta, Ibsen válasza a társadalmi reform módjára mindenekelőtt az, hogy az egyént hagyni kell a legteljesebb mértékben kiaknázni a benne rejlő tehetséget.²⁰⁰

Elisabeth Eide szakmai körökben gyakran idézett, a *Kína Ibsenje: Ibsentől az ibsenizmusig* című 1987-es doktori disszertációjában különbséget tesz Ibsen, mint író és az *ibsenizmus*, mint társadalmi jelenség között:

A kínaiak sosem azért olvasták Ibsent, hogy műveiben esztétikai megoldásokat találjanak irodalmi problémákra. Ők Ibsennel eleve az ibsenizmuson keresztül találkoztak, és az ibsenizmus határozta meg, mit fognak Ibsenben látni. A kínai kritikusok eklektikusok voltak, kiválogatva azokat a pozitív elemeket, amelyeket felhasználhattak egy új társadalom felépítéséhez. Ezek az elemek aztán pozitív sztereotípiákká váltak, és felszabadító erőként vettek részt a régi társadalommal szemben vívott harcban. Ibsen így maga egyenlővé vált az ibsenizmussal.²⁰¹

Természetes jelenség, hogy egy irodalmi életműből egy másik nemzet egy másik korban a számára aktuális mondanivalót keresi. Song Linsheng megfogalmazása szerint „az ibsenizmus hirdetése Kínában egy ébresztő célzatú, hatékonyságra törekvő, praktikus

¹⁹⁸ Yu Xiaoyan 2013: 137.

¹⁹⁹ Ørjasæter ugyanezt a következtetést vonja le. Nóra nem elsősorban az Új Nő modellje akart lenni, hanem a Régi Nő modelljét akarta *megtagadni*. Lásd Ørjasæter, Kristin. 2005. „Mother, wife and role model.” *Ibsen Studies*, 5:1, 19-47.

²⁰⁰ Hou 1998: 138.

²⁰¹ He 2004: 51.

választás (*yong de xuanze* 用的选择) volt”²⁰². Kínának Ibsenre elsősorban társadalomfilozófusként, és csak másodsorban drámaíróként volt szüksége; sokkal inkább *ideológiája*, mint *esztétikája* számított. Ami azt illeti, Ibsenben a nyugati világ is társadalmi prófétát látott, többek között, mint a feminizmus elszánt harcosát ünnepték. A *Babaház*, bár megosztotta a közönséget, a korabeli norvég feminista mozgalom tagjainak körében például ujjongó fogadtatásra talált. Ibsen 1898-ban egy rövid, de tartalmas beszédben reagált erre. Szerényen megköszönte a feministák ünneplését, de kifejezte, némileg meg nem érdemeltnek érzi. Így nyilatkozott:

Nem vagyok tagja a Női Jogok Ligának. Akármit is írtam, az nem tudatos társadalmi propaganda. Sokkal inkább költő, mint társadalom-filozófus vagyok, ellentétben azzal, amit most sokan hajlamosak gondolni rólam. Köszönöm az ünneplést, de vissza kell utasítanom azt a megtiszteltetést, miszerint tudatosan a nőjogi mozgalomnak dolgoztam volna. (...) Számomra ez az emberiséget érintő általános problémának tűnik. (...) Valóban kíváncsi lenné a nő-kérdést megoldani, az összes többivel egyetemben, de nekem nem ezt hirdetni volt a célom. Az én feladatom az, hogy az emberiséget fesse le. (...) ²⁰³

Érdekes párhuzam, hogy Cao Yu, miután a *Zivatar* elsőpró sikere után a kritikusok és a közvélemény különféle nemes társadalmi missziók felvállalójaként ünnepelte, a később a *Zivatar*hoz fűzött híres *Előszó*ban Ibsenhez hasonlóan azt állította, nem ez volt elsődleges célja. Erről későbbi fejezetekben bővebben értekezek.

Ibsen és Cao Yu mindketten tagadták, hogy tudatos szándékuk lett volna a társadalmi propaganda keltése. Mint Ibsennél, Cao Yu műveinek is volt feminista olvasata, különösen, mivel Cao Yu összes pozitív főhőse nő. Ennek ellenére mindkét drámaíró nyilatkozatából az hallik ki, hogy elsősorban az *Ember* ábrázolását tartják írói feladatuknak, és sokkal inkább humanista, mint feminista szemszögből szemlélik írásuk alanyait. Mikor Helmer emlékezteti Nórát, hogy „elsősorban nő és anya”, Nóra is így válaszol: „Már nem hiszem ezt. Elsősorban ember vagyok, akárcsak te.”²⁰⁴

Ahogy Ibsen és az ibsenizmus, Chengzhou He nézete szerint hasonlóképpen aránylik egymáshoz Ibsen Nóra-alakja és a kínai nóraizmus: „A nóraizmus Nóra kínai

²⁰² Song Linsheng 2010: 190.

²⁰³ Sprinchorn 1964: 337–338.

²⁰⁴ Ibsen 1966: 494.

fogadtatása és átalakulása a kínai környezetben. Ez Nóra értelmezésének megváltozását jelenti, átformálva őt a kínai valóság szerint.”²⁰⁵

A „kínai Nórák” íróik legjobb szándéka dacára több ponton különböznek Ibsen hősnőjétől. Annak oka, hogy kínai társnőivel szemben Ibsen Nórája a darab végén „elmehet”, és harca nincs eleve bukásra ítélve, szintén a nyugat és a kelet közötti történelmi, társadalmi és kulturális különbségekben keresendő. A korabeli Norvégia társadalma, még ha a fejlődő kapitalista viszonyok eredményeztek is torzulásokat az emberek látásmódjában és jellemében, még mindig több lehetőséget tartogatott egy egyedülálló asszony számára, mint a 20. század eleji, a nőket még mindig a férfiak tulajdonának tekintő kínai társadalom.²⁰⁶ Erről az ellentmondásról dolgozatom végén, a XIV. fejezetben írok részletesen.

Ez a függés a kínai „Nóra-darabokban” még az „önfelszabadítás” után is megjelenik. Míg Ibsen Nórája egyedül kell, hogy megélje a ráébredést, döntését egyedül hozza meg, és egymaga is távozik, kínai társnőinek legtöbbször támaszt jelent szerelmük bátorítása. A nyugati világgal ellentétben, Kínában a nőknek sosem volt joguk a szabad párválasztáshoz. A haladó eszmék beáramlásával az új kultúra-mozgalom eszmei tartalmában megjelent és jelentős súlyúvá vált a szabad szerelem és párválasztás igénye. Kínában az egyénnek a családban elfoglalt helye mindig is pontosan megfelelt a társadalomban betöltött szerepének: a család szerkezete a társadalmi hierarchia leképezése volt, tehát az atyai önkény a lánygyermek számára egyet jelentett egyéni kiszolgáltatott szerepével, amelyet a társadalomban betölt. A „kínai Nórák” távozása tehát a legtöbbször nem „öncélú”, hanem az atyai önkény alól akarnak felszabadulni, hogy szabadon választhassák ki párjukat.

Bár a *Nóra* nagyban hozzájárult a kínai nőjogi mozgalmak megerősödéséhez, kínai kontextusban Nóra alakja nem nélküli. Song Jianhua 宋剑华 cikkében hosszasan elemzi Ibsen Nórája és a „kínai Nórák” „ébredése” közti különbséget: az előbbi a nyugati társadalmakban jellemző férfi-dominanciát törekszik levetni, hogy kivívhassa egyéni szabadságát, az utóbbiak pedig a kínai társadalomra specifikus *apai önkény* ellen küzdenek, hogy maguk választhassák meg jövőendő életük párját.²⁰⁷ Véleményem szerint Ba Jin „férfi

²⁰⁵ He 2004: 29.

²⁰⁶ Érdekes, egyes kínai elemzők a *Nórát* is tragédiának tartják. Li Ruguo cikkében így ír: „Nóra tragédiája nem a körülmények összejátszásának eredménye, hanem előre elrendelt és elkerülhetetlen.” Úgy vélem, Ibsen darabjának végződése a legjobb indulattal is csupán homályos, Nóra sorsának tragikus alakulása korántsem olyan egyértelmű, mint a *Zivatar* Fanyijának örökké tartó szenvedése. Ld.: Li Ruguo 李儒国 2006. „Cong Nala dao Fanyi kuitou liang ge nüxing de beiju mingyun 从娜拉到繁漪窥透两个女性的悲剧命运 [Nórától Fanyi-ig: betekintés két nő tragikus sorsába].” *Hubei guangbo dianshi daxue xuebao* 湖北广播电视大学学报 23:5: 50–52.

²⁰⁷ Song Jianhua 2011: 122.

Nórája”, Gao Juehui nem pusztán érdekesség, „csodabogár” a kínai Nóra-irodalomban, hanem ékes bizonyítéka annak, hogy az elnyomás tárgya a 20. századi Kínában nem a *nő*, hanem az *ember* volt.²⁰⁸

Kimondhatjuk, hogy Ibsen sokat „tett” a kínai drámáért: egy éppen megindult folyamatnak adott nagy lendületet. Az akkori kínai értelmiség úgy érezte, hogy az eszme, amit Ibsen megfogalmaz, lelkesít és kitartásra sarkall, átsegít a holtpontra és elindít a fejlődés útján. Nóra alakja generációknak adott erőt és ösztönzést az elnyomás elleni harcban. A minta, amit Ibsen társadalmi realista drámái nyújtottak, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az új kínai irodalom a társadalmi valóságot hitelesen ábrázolhassa. A modern kínai dráma és regény a 20. század második harmadától olyan életerős fejlődést mutatott, mint ahogyan üde tavaszi eső után a felfrissült földből előtörnek az erős bambuszrügyek.²⁰⁹

²⁰⁸ Nóra alakjának is van hasonló értelmezése. Kristin Ørjasæter és Toril Moi mindketten amellett érvelnek, hogy Nóra nem az Új Nő, hanem ő *Everyman*: nőként lesz az *ember* jelképe! Ez kínai földön, a kínai Nórákra fokozottan igaz. Lásd Kristin Ørjasæter 2005. „Mother, wife and role model”. *Ibsen Studies*, 5.1: 19–47.; Moi, Toril 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

²⁰⁹ Zhang Lansheng 2005: 36.

VII. CAO YU ÉLETE ÉS PÁLYÁJA

VII.1 Élete

VII.1.1 Gyermekkora

Cao Yu (írói álnév; valódi neve *Wan Jiabao* 万家宝) 1910. szeptember 24-én hivatalnok családba született Hubei tartomány egyik falujában, Qianjiangban 潜江. (Sok helyütt az író szülőhelyéül tévesen Tianjint jelölik meg, pedig a család csak később költözött ide.) A Wan család eleinte komoly tekintélynek és jómódnak örvendett, később azonban elszegényedtek. Az író apja tehetséges ember, 15 évesen tanulmányi eredményével már kitűnik az iskolában, a vizsgákon megszerzi a *xiucai* 秀才 („virágzó tehetség”) fokozatot. 1904-ben a Qing-kormányzat diákokat küld Japánba tanulni; *Wan Dezun* 万德尊 önként jelentkezik. Katonai iskolába sorolják be, ott is végez, majd 1909-ben hazatér. Itthon szerény katonai karriert fut be, Cao Yu szerint azért, mert nem túl bátor; igazi csatát például soha nem látott. *Wan Dezun* nagy műveltségű, olvasott ember – ez egyébként a családban generációkra felmenőleg jellemző. Ezért valójában soha nem is érzi igazán magáénak a katonai pályát, alapjában véve inkább olvasni vágyó, merengő alkat. 40 éves kora körül visszavonul, ezután leginkább csak barátokkal iszogat, verselget, vagy ópiumot szív.

Cao Yu apja összesen háromszor nősült. Első, *Yan* 燕 családnevű felesége betegségben hunyt el Hubeiben, mialatt *Wan Dezun* Japánban tanult. Házasságukból két gyermek született: egy fiú, *Wan Jiaxiu* 万家修 és egy lány, *Wan Jiaying* 万家瑛. 1909 telén, visszatérte után az apa újránősült: egy wuchangi kereskedő, *Xue* 薛 lányát vette nőül. Egy év múlva fiúk született: ő Cao Yu. Az édesanya sajnos gyermekágyi lázat kapott, és fia születése után pár nappal meghalt.

Második feleségének tragikus halála után nem sokkal *Wan Dezun* úgy dönt, a család északra költözik. Fél, hogy egy idegen nevelőnő nem viselné jó gondját gyermekeinek, ezért elhunyt felesége ikerhúgát viszi magával Tianjinbe. *Xue Yongnan* 薛咏南 okos, tehetséges, jó asszony. Jó szíve, odaadása *Wan Dezun*t is megérinti; hamarosan összeházasodnak. *Xue Yongnan* gyermeket sosem szült, Cao Yut saját fiaként szerette és nevelte. *Wan Dezun* Tianjinben egy ideig *Li Yuanhong* elnök titkáráként dolgozik.

A korban kozmopolitának számító városban Cao Yu már a kezdetektől fogva ki van téve a színház és a nyugati kultúra hatásának. Xue Yongnan rajong az operáért, illetve a színház minden formájáért. Cao Yu hároméves korától nevelőanyja öléből az összes lehetséges tianjini színházi előadást végignézi, az élmények pedig mélyen beleivódnak tudatába, és ezáltal észrevétlenül egy „nagy szereplési vággyal megáldott kis színházrajongó”²¹⁰ válik belőle. A pekingi operát és a *kunqu* operát éppoly jól ismeri, mint a „felvilágosult színjátékot”. Barátaival már gyermekfejjel gyakran játszik színházasdit: a színpadi alakok mozdulatait és hanghordozását ügyesen utánozza. „A színház Cao Yu gyermeki szívébe elvetett magjai kicsíráztak, és lassacskán kinevelték benne a dráma iránti hajlandóságot”²¹¹ – írja róla Xin Xianyi 辛宪益.

Cao Yu gyerekkora bár jólétben telt, nem volt boldog. Apja indulatos ember volt, a gyermek Cao Yut gyakran megrémisztette apjának bátyja iránt tanúsított ingerültsége, a szolgálkkal szembeni örökös elégedetlensége, sőt, durvasága. Cao Yu számára az otthon nyomasztó légkörű hely volt, „csendes és félelmetes, akár egy kriptá”²¹². Ennek azonban az író szerint volt egy előnye is: mindig alig várta, hogy maga mögött hagyja az apja dühkitöréseitől visszhangzó termeket, és bezárkózhatson szobájába olvasni.

A család jóléte ellenére Wan Dezun gyakran mondogatta fiának: „Te szegény ember gyereke vagy, fiam!” Cao Yu, bár nem értette apja szavait, azok mélyen belé vésődtek. Bár apja őt mindig nagyon szerette, ez a szeretet sokszor fojtogató volt. Mivel saját karrierje nem adott okot nagy büszkeségre, minden elvárásával fia felé fordult, remélve, hogy az majd „sárkánnyá válik”: sikeres ember lesz, és beváltja a család hozzá fűzött reményeit. Önállóságra, önerőből boldogulásra nevelte gyermekét, és intette, okuljon az ő példájából, és semmiképpen ne válassza a hivatalnoki pályát. Hallani sem akart viszont holmi drámaírásról sem; orvosnak szánta fiát. Cao Yu, minden meggyőződés nélkül ugyan, de kétszer is felvételizett az orvosi egyetemre – nem vették fel.

Cao Yu gyermekéveire mint magányos, társtalan időkre emlékszik. Egy interjúban így beszél erről:

Gyermekként, bár semmiben nem szenvedtem hiányt, mindvégig fájdalmasan magányosnak éreztem magam. Nem volt anyám, nem volt hozzám közel álló rokonom,

²¹⁰ Zhu – Pan – Xing 2006: 5.

²¹¹ Xin 1984: 13.

²¹² Ma Yue 2004: 147.

nem volt mellettem senki, akivel beszélgethettem volna. Az otthonom egy mély, sötét kút volt, amelybe, gyakran úgy éreztem, valósággal belefulladok.²¹³

Mostohaanya-nagynénjéhez való viszonya néha ellentmondásosnak tűnik: van, ahol jelentősegteljesen nyilatkozik róla, máshol, mint ebben az interjúban is, nem veszi „anyaszámba”. Amikor nevelőanyjáról ír, mindig a *muma* 母马 szót használja, amely az „anya” egy tájnyelvi változata, de „nagynénit” is jelent. (Ez a kettő valóban egybemosódik az író életében.)

VII.1.2 Középiskolai évek. A színjátszás kezdete

Cao Yu általános iskolába nem járt, házitánítója volt. Annak rendje s módja szerint Konfuciuszt, Menciuszt tanulmányozott, de titokban már ekkor számos nagy regényt elolvasott: a *Vörös szoba álma*, a *Nyugati utazás*, a *Három királyság története*, a *Vízparti történet*, a *Liaozhai furcsa történetei* mind mély benyomást tettek rá. A kezébe került néhány nyugati olvasmány is, köztük Shakespeare *Velencei kalmárja*, amiért rajongott. Olvasott Lincolnról, akit csodált bátor döntéseiért. A nyugati művekből áradó hazafiasság lenyűgözte; azt mondja, ekkor érezte meg először, mekkora ereje van az irodalomnak. Látómezeje tágult, olvasmányai révén megismerte a világot, és rájött, az korántsem olyan sötét és nyomasztó, mint az a része, amelyben ő él.²¹⁴

Cao Yu 1922-ben, 12 évesen került a tianjini *Nankai Gimnáziumba* (*Nankai Zhongxue* 南开中学). A részben nyugati stílusú oktatási rendszer és tananyag folytán korán kapcsolatba került nyugati színdarabokkal, Henrik Ibsen és Eugene O'Neill művei ugyanis (hála Hu Shi fordításainak) már ekkor hozzáférhetőek voltak az érdeklődők számára. Az itteni évek alapozták meg a nyugati irodalom iránti érdeklődését, mi több, indították el a színészi és drámaírói pálya felé. 1925-ben, 15 éves korában színjátszani kezdett az iskola színjátszókörében, a *Nankai Új Drámatársulatban* (*Nankai Xin Jutuan* 南开新剧团). Ez az esemény vízválasztó jelentőségűnek bizonyult életútja szempontjából: itt került közvetlen kapcsolatba a színházzal, és szeretett bele végleg a drámába. A társulat vezetője ekkor az előzőleg a Columbia és Yale egyetemeken drámát kutató *Zhang Pengchun* 张彭春 volt,

²¹³ Cao 2010: 12.

²¹⁴ Ma Yue 2004: 148.

akire Cao Yu felnézett, és aki vezető tanárként igen értékes munkát végzett. Széles látóköre és világra való nyitottságán keresztül nem egy tanítványa későbbi életére volt nagy hatással.

1927-ben Zhang Pengchun Ibsen *A nép ellensége* (*Guomin gongdi* 国民公敌) című színdarabját választotta a társulat programjául. Három hónapig próbáltak, ám közvetlenül az iskola alapítási évfordulójára tervezett bemutató előtt az előadást betiltották. *Chu Yupu* helyi hadúrnak ugyanis fenntartásai merültek fel a darab címével és mondanivalójával kapcsolatban. Ez lett volna Cao Yu első komoly szerepe; Zhang Pengchun a női főszerepet osztotta rá. (Ekkor még női szerepeket is csak férfiak játszhattak; a nők színpadon való megjelenése még néhány évet váratott magára.) *A nép ellenségét* Zhang Pengchun rendezésében csak 1928-ban, Ibsen születésének 100. évfordulóján adhatták elő.

Szintén 1928-ban, a Nankai Gimnázium 24 éves fennállásának megünneplésére rendezett iskolai ünneppsorozat keretében adta elő a színtársulat Ibsen *Nóráját*. Cao Yu előző kisebb előadásokon kitűnhetett tehetségével, mert a női főszerepet megint csak rá osztotta Zhang tanár úr. Két előadás volt, a darab fergeteges sikert aratott, Cao Yu a Nóra férjét játszó Zhang Pingjunnal együtt kiváló kritikát kapott a helyi lapokban, amelyek kiemelten foglalkoztak az előadással. Az előadások pár napja alatt a Nankai Gimnázium aulájában „nemhogy szabad ülőhely, egy talpalattnyi hely sem volt”²¹⁵. A Tianjini Nőegylet úgy gondolta, a kényes kérdéseket felvető darab hatalmas sikere előmozdíthatja a nők jogaiért vívott harcot, ezért a színtársulatot felkérték egy harmadik előadásra.

Cao Yu a két Ibsen-darabon kívül ezekben az években játszott még számos hazai és külföldi színdarabban, pl. Hauptmann *A takácsok* (*Zhigong* 织工), Ding Xilin *Elnyomás*, Tian Han *A tigris elfogásának éjszakája* című darabjában. 1929-ben Zhang Pengchun Galsworthy *Küzdelem* (*Zhengqiang* 争强) című darabját szemelte ki, és felkérte Cao Yut, hogy a főszerep eljátszása mellett vegyen részt a darab fordításában és hazai színpadra alkalmazásában is. A *Küzdelem* egy sztrájk története, ahol a munkásosztály és a tőkésosztály áll egymással szemben a harcban. Cao Yu személyesítette meg a tőkés gyárigazgatót, korábbi partnere, Zhang Pingjun pedig a munkásképviselet. A történet végén mindkét fél enged követeléseiből, és a darab egy kompromisszummal megnyugtató véget ér. Cao Yu utólag megmosolyogja saját naivitását; egy helyütt azt írja, akkortájt gondolkodásmódja még „fejletlen, elmaradott”²¹⁶ volt. Valóban érezhetjük, hogy néhány évvel később a *Zivatar* huszonéves szerzője ugyanebben az osztályharc-kérdésben mennyivel pesszimistább,

²¹⁵ Zhu – Pan – Xing 2006: 9.

²¹⁶ Cao 2010: 13.

realistább. A *Küzdelem* szintén nagy siker lett, Cao Yu alakításának újra igen jó visszhangja volt a sajtóban. Molière *A fősvény* (*Linse gui* 吝嗇鬼) című darabját szintén ő „szabta” kínai színpadra: a mondanivaló változatlan maradt, de a történetet úgy dolgozta át, hogy „akár Kínában is megtörténhetett volna”, a szereplőket is „kínaiasította”, és tette mindezt annak érdekében, hogy a darab „jobban alkalmazkodjon a kínai színpadi feltételekhez és a kínai közönség számára könnyebben befogadható legyen”²¹⁷.

A Nankai Új Drámatársulat bár kis csoport volt, de művészi igényességük és elhivatottságuk komoly közönséget vonzott, és igen jó kritikákat tudhattak magukénak. Cao Yuben a Nankai Gimnáziumban töltött évek során végérvényesen kikristályosodott, hogy az irodalom, ezen belül is a dráma iránt érez elhivatottságot. A Nankai Gimnáziummal szembeni elfogódottsága gyakran kitűnik nyilatkozataiból, írásaiból. Visszaemlékezéseiben így ír erről:

Mindig nosztalgiával gondolok fiatalságomnak azokra a tianjini éveire. 15 éves koromtól egészen mostanáig (72 éves koromig) csak drámai alkotómunkával foglalkoztam. A Nankai Új Drámatársulat volt első tanárom, aki felnyitotta a szemem, aki megtanított rá, hogy a színházat nem lehet félvállról venni. A drámán keresztül értette meg velem az élet igazságait, tanulságait, azt, hogy a dráma komoly dolog, a nép, a tömegek tanítására való, a tanítás közben pedig a drámaíró maga is tanul. Ez a tanár szoktatott hozzá a színpadhoz, ismertetett meg a közönséggel, tanított meg arra, hogyan kell olyan drámát írni, amely megragadja a közönséget. A drámának megvannak a saját belső szabályai, törvényszerűségei, nem lehet egy kalap alá venni a regénnyel vagy a filmmel. Ennek a szabályrendszernek az elsajátításához vezető egyetlen út a színpadi gyakorlat. Ezért, a drámaíráshoz nem elég, ha az ember buzgón színdarabokat búj, magának kell a színpadon játszani. Csak az írásra koncentrálni, azt sem tudván, a színpad mi fán terem – így nem lehet jó drámát írni. Írás közben tudni kell, a szereplők a színpadon hol, hogyan helyezkedjenek el, hogyan mozogjanak. De természetesen, nem minden drámaíró járja az én utamat.²¹⁸

Sok pályatársa tartotta úgy, Cao Yut színészi tapasztalatai segítették hozzá ahhoz, hogy később, a darabjaiban szereplő színészek számára érthető, hiteles és természetes módon fogalmazza meg színpadi utasításait.

Az írói elhivatottság kialakítása mellett a Nankai Gimnáziumban töltött hat évnek Cao Yu életre nevelésében is meghatározó szerepe volt.

²¹⁷ Cao 2010: 13.

²¹⁸ Cao 2010: 13.

A Nankai nyitotta fel igazán a szemem a világra. Itt megtanultam, mi az, hogy jó ember, rossz ember. Ez nem magától értetődő. A jó embert a rossztól, az igaz dolgot a hamistól megkülönböztetni nem könnyű. Boldog vagyok, hogy nekem már a gimnáziumban megadattak az alapok az ember, az élet megismeréséhez, és nem az egyetemen szembesültem először sok dologgal, mint néhány kortársam. (...) Már középiskolás éveim alatt megtanultam, hogy az Ember rendkívül bonyolult fajta, de ugyanakkor mennyire értékes is. Az Embert meg kell érteni. Bármibe fogunk, ha az Embert nem értjük, az pótolhatatlan hiányosság. A tanáraim ezt tanították meg nekem: hogy hogyan értem meg az embereket, és hogyan váljak jó emberré. (...) Tanulni kell, képességekre, tudásra szert tenni, mert csak így tehetünk a társadalomért, csak így gazdagíthatjuk és erősíthetjük a hazánkat, világosíthatjuk meg a társadalmat.²¹⁹

Cao Yu újra meg újra hangsúlyozza a Nankai Gimnázium szerepének fontosságát életében és alkotói pályájában. Arra is emlékeztet, amit szerinte a könyvek nem emelnek ki megfelelő mértékben, hogy Tianjin városának a modern drámamozgalom fejlődéséhez és felvirágzásához való hozzájárulása igen számottevő. Az új dráma mozgalom kezdetei Tianjinben még a május 4. mozgalom előttre tehetők; a korán kibontakozó, majd felvirágzó kulturális és színházi élet folytán a városnak „elévülhetetlen érdemei vannak a *huaju* népszerűsítésében”²²⁰.

1926-ban Cao Yu, miközben a Nankai Színtársulatban játszott, néhány irodalomszerető osztálytársával együttműködésben a tianjini *Kangbao* újságnak szerkesztett egy irodalmi mellékletet. 1926 szeptemberében, a melléklet hatodik számában kezdték közölni Cao Yu írását, a *Vajon ma reggel hol ébrednek fel* (*Jinxiao jiuxing hechu* 今宵酒醒何处) című regényt. Ennek jelentősége abban áll, hogy Wan Jiabao ekkor használta először a Cao Yu írói álnevet, hogy irodalmi művet jelentessen meg.²²¹ Mivel regényt nem írt többet, ezt a művét alig említik valahol; nem tekintik életműve szerves részének.

Cao Yu saját bevallása szerint regénye *Yu Dafu* (郁达夫, 1896–1945) költő és regényíró két romantikus regénye, a *Süllyedés* (*Chenlun* 沉沦, 1921) és a *Részség egy tavaszi estén* (*Chunfeng chenzui de wanshang* 春风沉醉的晚上, 1923) közvetlen hatása alatt született önéletrajzi ihletettséggű regény.²²² Cao Yu visszaemlékezéseiben így ír erről:

²¹⁹ Cao 2010: 16-17.

²²⁰ Cao 2010: 15.

²²¹ Zhu – Pan – Xing 2006: 13.

²²² Zhu – Pan – Xing 2006: 13.

Emlékszem, akkoriban egy szép kórházi nővér ugyancsak felkavarta érzelmeimet. Talán egyszer egy hajóút során lehetett, hogy megpillantottam ezt a szép leányt. Ez az élmény, és Yu Dafu regényeinek hatása egyenes előzménye volt annak, hogy e irományomat papírra vettem.²²³

Bár úgy tartják, hogy a regény Cao Yu érzelgős, sőt, némileg frivol „korai zsenyéjének”²²⁴ számít, egy-egy alakjának változata megjelenik az író későbbi, jelentős műveiben, például a *Zivatarban* és a *Pekingi emberekben*.

A regényen kívül, 1928-ban Cao Yu a *Nankai Shuangzhou* 南开双周 című, kéthetenként kiadott lapban egymás után három szerelmes verset is megjelentetett. Egyes források szerint Cao Yu akkori szerelme egy Mei családnevű lány volt, és sokan a verseket e szerelem és elválás megörökítőinek tartják. Akárhogy is, bár jelentős szerepet nem játszanak Cao Yu drámaírói életművében, egyesek szerint hangulatukban hatottak a *Zivatarra* és a *Vadonra* (Yuanye 原野, 1937) is.²²⁵

VII.1.3 Az egyetemi évek

Az apja által neki szánt utat követve Cao Yu kénytelen-kelletlen kétszer felvételizik az orvosi egyetemre, sikertelenül. Ezután a Nankai Egyetem politológia szakára felveszik ugyan, de nem érzi itt jól magát: fiatalos energiáját letöri az iskola túlzott konzervativizmusa, untatja a száraz tananyag. Cao Yu vergődik; érzi, hogy nem találta még meg a helyét.

Hamarosan súlyos veszteség éri: apját elviszi az adósságok miatti kétségbeesés kiváltotta rossz lelki és egészségi állapot. A 19 éves Cao Yure hárul a gyászeset körüli összes teendő; a tönkrement családtól elfordulnak a barátok, az ismerősök. Ahogy önéletrajzi írásában írja is, komoly élettapasztalat volt számára, hogy a bajban mily kevés az igazi jóbarát.²²⁶

Apja halála után nem sokkal, 1930 nyarán otthagyja a Nankai Egyetemet, és nevelőanyja támogatásával a pekingi Qinghua Egyetem (*Qinghua Daxue* 清华大学) nyugati

²²³ Ma Yue 2004: 148.

²²⁴ Zhu – Pan – Xing 2006: 17.

²²⁵ Zhu – Pan – Xing 2006: 19.

²²⁶ Cao 2010: 22.

nyelvek és irodalmak szakán kezdi meg tanulmányait. Itt rögtön megtalálja a helyét: az egyetem szabad légköre egy csapásra magával ragadja. Így ír erről:

A Qinghua egy rendkívül szabad hely volt. Nem úgy, mint a Nankai, ahol mindent szigorú ellenőrzés alatt tartottak, és semmiben nem lehetett letérni a kitaposott útról. (...) A Qinghuán a szabadelvűség uralkodott, az órákon még névsort sem olvastak. Ez nekem megfelelt; ritkán jártam órára, többnyire a könyvtárban olvastam.²²⁷

A könyvtárban orosz és angol nyelvtudásának tökéletesítése mellett hatalmas mennyiségű kínai és külföldi irodalmi művet olvas el. A kötelező tananyag része volt az ókori görög drámaírók, Csehov, Gorkij, George Bernard Shaw és Eugene O'Neill tanulmányozása. Cao Yu kieszközöli az iskola engedélyét, hogy a könyvraktárakba is bejárása lehessen. Rengeteget olvas, komoly tudásra tesz szert, és végképp világossá válik számára, hogy nem a tudomány, hanem az irodalom az ő világa.

A *Zivatart* még egyetemi tanulmányai alatt írja, azután 1934-ben diplomázik. (Diplomamunkájának témája Ibsen.) Még abban az évben tanári állást vállal Tianjinben a Hebei-i Női Általános Kollégiumban, majd 1935-ben Nankingba megy a Nemzeti Dráma- és Művészeti Akadémiára tanítani. Ezek alatt az évek alatt megír két további drámát, a *Napkeltét* és a *Vadont*, melyek szintén legfontosabb művei közé tartoznak.

VII.1.4 Alkotás a háborús időkben

Az 1937-es japán megszállás után Cao Yu Jiang Jieshi 蒋介石 kormányával együtt Chongqingban 重庆 keres menedéket. Itt írja meg negyedik, *Megújulás* (*Tuibian* 蜕变, 1939) című darabját, amely az eddigiekkel ellentétben nyíltan hazafias témájú.

Cao Yu bár más, valamelyest „ellenőrzött” környezetbe került, még mindig szabadon alkothatott, szemben azokkal az író társaival, akik a Mao Zedong 毛泽东 által ellenőrzött területeken kizárólag egyfajta, a kommunista mozgalmat dicsőítő műveket kellett, hogy produkáljanak. Az 1942-es *Yan'ani Beszéde*ben Mao ellentmondást nem tűrően kijelentette, hogy az írók társadalmi munkájának meghatározása és koordinálása a politikai hatóságok feladata. Ettől kezdve, az irodalom formáját és tartalmát egyaránt a politikai vezetés

²²⁷ Zhu – Pan – Xing 2006: 20.

szabályozta. Tudjuk, alkalmanként adódtak konfliktusok, mert némely író kísérletet tett arra, hogy legalább minimális függetlenséget tartson fent az irodalom számára.²²⁸

Cao Yu a kényszerű környezetváltozás alatt sem tétlen. Tanít a Chongqing Drámaiskolában, és befejezi Shakespeare *Rómeó és Júliá*jának fordítását is. 1940-ben itt írja meg a *Pekingi embereket*, amelyet sokan legérettebb és legmélyebb darabjaként tartanak számon. 1941-ben dramatizálta és alkalmazta színpadra Ba Jin híres regényét, a *Családot*. A kínai–japán háború alatti utolsó darabja, *A híd* (*Qiao 桥*, 1945), megjelent ugyan, de színpadon csak 1947-ben adták elő.

A háború befejezése után, 1946. márciusában Cao Yu az Egyesült Államokba utazott a szintén ünnepezt író, Lao She társaságában. Ők ketten majdnem egy teljes évet töltöttek Amerikában. Cao Yu Kínába visszaérkezése után Xiong Foxi meghívására Shanghaiban tanít, és filmek rendezésében is részt vesz.

VII.1.5 Az utolsó állomás: Peking

A Kínai Népköztársaság 1949-es kikiáltása után Cao Yu a Pekingi Népi Művészeti Színház igazgatója és a Központi Drámaakadémia igazgatóhelyettese lesz, és marad is élete végéig. Világlátásában ekkortájt, ahogy ő fogalmaz, „elég nagy változás állt be”²²⁹. Bár fiatal éveiben kritikus volt a kommunista ideológiával szemben, most megerősödött hite a Kínai Kommunista Pártban, úgy látta, hogy valóban ők jelentik Kína számára a reményt, a kiutat. Drámái az 1960-as években újabb népszerűségegre tettek szert. Ennek oka az volt, hogy darabjai a burzsoá társadalom kegyetlenségeit és hanyatlását ábrázolták hiteles erővel, és ez tökéletesen megfelelt Mao elvárásainak.

Cao Yu igyekezett felügyelni korábbi darabjainak az új szellemben történő előadásait, közben pedig folytatta az írást. 1956-ban befejezte a *Ragyogó napok* (*Minglang de tian 明朗的天*) című drámáját, amely – korábbi darabjaival ellentétben – bevallottan támogatni kívánja az új társadalmi rendet és ideológiát. Cao Yu megszenvedett ezért a változásért: visszaemlékezésében megható őszinteséggel ír arról, milyen nehezére esett tudatosan egy cél érdekében, „gyűjtött anyagból” írni. Idegen volt tőle ez a fajta alkotási mód, ezért rengeteg energiát igényelt a *Ragyogó napok* megírása.

²²⁸ Idema – Haft 1997: 263.

²²⁹ Cao 2010: 139.

1961-ben megírja első történelmi témájú darabját, *A bátorságról és a kardról* (*Danjian pian* 胆剑篇) címűt. Bár a cselekmény a Zhou-dinasztia vége felé, a Hadakozó fejedelemségek korában (i. e. 5–3. szd.) játszódik, egyértelműek az utalások Mao Zedong politikai ideológiájának vereségére, amelyet a nagy ugrás kudarca okozott.

A kulturális forradalom értelmiségiek ellen irányuló támadásai Cao Yut sem hagyták érintetlenül; sok megaláztatást szenvedett el, de Mao halála után volt lelki ereje felállni. Deng Xiaoping színrelépésével visszatért a hite Kína jövőjében, alkotó szelleme azonban soha nem lett már a régi. Tíz drámájából hetet az 1934–1945 között eltelt tizenegy évben írt, majd élete hátralévő ötvenegy évében mindössze hármat.

Utolsó műve, a *Wang Zhaojun* 王昭君 1979-ben készült el. Ez a darab kifejezetten „megrendelésre” íródott: *Zhou Enlai* 周恩来 miniszterelnök kérte fel Cao Yut a megírására. A '60-as években gondok adódtak a nemzetiségi területek benépesítésével, különösen a belső-mongóliai vezetés jelezte, hogy a *han* 汉 nemzetiségű leányok nem szívesen mennek mongol férfihoz. Cao Yu nemes társadalmi feladata abban állt, hogy az ókori legendás Wang Zhaojun megidézésével felébressze a *han* leányok hazafias érzelmeit. Wang Zhaojun hazája érdekében az északi nomád területekre ment férjhez, és ezen áldásos cselekedete hosszú békét és egységet teremtett a két nép között. (Igaz, az ő férje egészen pontosan *xiongnu* 匈奴, vagyis ázsiai hun nemzetiségű volt.)

Cao Yu *Életem* (*Zishu* 自述) című visszaemlékezése igen fontos és értékes forrásként kísért végig kutatómunkámon. Ami számomra egyedül sajnálatos, hogy míg Cao Yu drámaírói pályafutásáról és az ehhez kapcsolódó érzéseiről mélyen, őszintén és részletekbe menően nyilatkozik meg, addig magánéletéről sokkal szűkszavúbban szól. Több forrásból szedtem össze az adatokat magánéletéről, amely nagy része még így is homályban marad. Első feleségét, *Zheng Xiut* 郑秀 még egyetemi évei alatt ismerte meg. A párnak két lánya született, *Wan Dai* 万黛 és *Wan Zhao* 万昭. Második felesége *Fang Rui* 方瑞 volt, akitől szintén két lánya született: *Wan Fang* 万方 és *Wan Huan* 万欢. Fang Rui korán elhunyt, erről részletesebben Cao Yu nőkkel való kapcsolatának alfejezetében írok.

Harmadik felesége, *Li Yuru* 李玉茹 pekingi operaművésznő. Még 1946-ban Shanghaiban ismerkedtek meg, egy irodalmi társaságba jártak. Jól megértették egymást, egyet gondoltak az életről, a művészetről. Li Yuru csodálta Cao Yut, nagy hatással volt rá embersége. Később újra összehozta őket a sors, és a hatvankilenc éves író megkérte a

művésznő kezét. Szépen éltek, Cao Yu mindig hálával nyilatkozott róla, hiszen egész haláláig ő viselte gondját.

Figyelemreméltó az a híres kijelentés, amelyet Cao Yu harmadik lánya, Wan Fang tett. „Apámat [a kulturális forradalom alatt] megkínózták, meggyötörték. Egészen haláláig, soha többé nem tudott visszatérni ahhoz a szabad alkotói lelkülethez, amelyben a *Zivatart* írta.” Valóban, az írás iránti olthatatlan vágy és a legbelső érzések kimondhatatlansága között feszülő ellentmondás Cao Yu késői éveinek komoly fájdalmává vált; saját szavaival élve hosszú évek óta „lelki nyomoréknak”²³⁰ érezte magát.

Megejtő, hogy ez milyen mértékben tükröződik *Életem* című munkájának hangulatában is. Élete első feléről hol vidáman, hol könnyes-búsan, de mindig élénken ír, különös tekintettel a Nankai Gimnáziumbeli és a Qinghua Egyetemen töltött évekre, amelyeket hosszan részletez. Pályájának kezdetét is lelkesen „meséli”. Ahogy halad előre az időben, érezhetően csökken az írás lendülete. Könyve nagyjából művei alapján oszlik fejezetekre, és valóban, ezek köré is építi mondanivalóját. A későbbi fejezetek a *Zivatart* és a *Napkeltét* bemutatóhoz képest rövidebbek, töredékesebbek, egy-egy témáról van, hogy csak féloldalt ír. Egyértelműen érződik, hogy élete második feléről már nem beszélt olyan szívesen és olyan lelkesedéssel, mint fiatal éveiről. Ez a magyarázata annak, hogy az aránytalanság az általam írt életrajzi fejezeten is érezhető.

Cao Yu 1996. december 13-án, 86 éves korában halt meg Pekingben.

Életműve, ugyan terjedeleme nem különösen nagy, mégis kimagasló jelentőségű a kínai dráma történetében. Bár a *Zivatar* osztatlan és elsőpró sikere sosem ismétlődött meg, a kínai közönség minden drámáját kedvezően fogadta. Ő volt az, akinek művei a korban először váltottak ki nemzetközi érdeklődést; darabjait több nyelvre lefordították és több országban színpadra vitték. Cao Yu életművével a modern kínai drámairodalom legnagyobb, és a világ drámairodalmának számottevő alakjává vált; a „Kína Shakespeare-je” megtisztelő névvel is illették. (Igaz, ezt a titulust, mivel nem hivatalos, többek is magukénak mondhatják.) Darabjai, a *Zivatarral* az élen, a mai napig a legnépszerűbb és legtöbbet játszott *huaju* színdarabok közé tartoznak Kínában. Több darabját több ízben is megfilmesítették, sőt, a *Zivatart* 1983-ban a Shanghai-i Ballett Társulat is bemutatta. A *Zivatar* és a *Napkelte* filmadaptációinak forgatókönyvét Cao Yu lánya, Wan Fang írta.

Amellett, hogy műveivel hatott kortársaira és utódaira, sokan ennél is fontosabbnak tartják azt a nyomot, amelyet *embersége, emberközelsége* hagyott. A Pekingi Népi

²³⁰ <http://www.epochtimes.com/gb/17/2/17/n8819978.htm>

Művészeti Színház drámaírója, Liang Bing 梁秉 az *Életemhez* írt előszavában elsősorban ebben a minőségben méltatja Cao Yut. Társulatuk egyik színésze, Zhu Xu 朱旭 foglalta versbe, amit Cao Yu írást éreznek, és ebben a költeményben a „szeretve tisztelt tanár és igazgató” olyan emberként jelenik meg, aki embereivel, tanítványaival közösen alkotott, és „viharban is közös csónakban hánykolódott”²³¹. Liang szerint mindenről lehetett vele beszélni, a *huaju* kilátásairól ugyanúgy, mint az emberiség jövőjéről, vagy az élet mindennapos dolgairól. Viszonyuk bensőséges volt, Cao Yu „a szó nemes értelmében véve oktatott, inspirált, utat mutatott, felemelt”. Támogatta a fiatal művészek akár merész elképzeléseit is, nem nézett le senkit, emberi volt. Tanítványai, kollegái egy életen át büszkén őrzik ezt az élményt, barátságát.

VII.2 Cao Yu olvasottsága, az őt ért hatások

VII.2.1 Hazai hatások

Cao Yu életéről szóló írásaiban tanít is: minden sorából kiérezzük írói hitvallását. Hosszan ír az őt ért hazai és külföldi irodalmi élményekről, hatásokról. Meggyőződése, hogy egy kínai szerzőnek, műveljen bármilyen műfajt is, ismernie kell a kínai történelmet, irodalmat és hagyományos kultúrát. Természetesen fontos és igen inspiráló lehet a modern Nyugat hatása is, sokat lehet belőle tanulni, de a saját irodalmi múlt ismerete elengedhetetlen.²³² Az olvasás, a művelődés mindenekelőtt, amire buzdít, mert véleménye szerint az olvasás olyan, mint az evés: mindkettő folyamatosan erősíti a testet és a lelket.²³³

Fiatalkori olvasmányai között fontosnak tartotta a Ming-kori nagy regényeket, legfőképpen a *Vörös szoba álmát* (*Hong lou meng* 红楼梦), amelyet újra és újra elolvasott, mindig más új, különleges vonást fedezve fel benne. A regény története, szereplői és leírásai egyaránt megragadták. Cao Yu saját bevallása szerint többek között ez a regény segített neki megismerni a feudális társadalmat, amely tudásnak később, drámái megírásakor nagy

²³¹ Cao 2010: 13.

²³² Cao 2010: 24.

²³³ Cao 2010: 28.

hasznát vette. „A Vörös szoba álma maga az élet; annak összetettségét, bonyolultságát tükrözi”²³⁴ – írja Cao Yu.

A klasszikusok közül szívesen olvasta még *Sima Qiantól* 司马迁 *A történetíró feljegyzéseit* (*Shiji* 史记), valamint *Qu Yuan* 屈原 *Száműzetését* (*Li sao* 离骚), amelynek hazafias üzenetét a modern korban is aktuálisnak érzi. Cao Yu megítélése szerint ismerni kell, de „lehet kevesebbet tanulmányozni”²³⁵ az *Írások könyvét* (*Shujing* 书经) és a *Változások könyvét* (*Yijing* 易经).

Elengedhetetlen természetesen Konfuciusz, Zhuangzi életművének ismerete, valamint a Tang-kori nagy költők, *Li Bai* 李白, *Du Fu* 杜甫 és *Bai Juyi* 白居易 tanulmányozása. Cao Yu csodálja e költők tehetségét, emberségét, amelyet, ahogy írja, „az életútjuk során leküzdött nehézségek csiszoltak, érleltek”²³⁶.

Ami a hazai drámai alapokat illeti, az író megemlíti a Ming-kori drámaíró *Tang Xianzut* 汤显祖. Műveinek, főként *A peónia pavilonnak* (*Mudan ting* 牡丹亭) méltatja romantikus lelkületét, az író szárnyaló fantáziáját, amely korához képest igen haladónak tekinthető. A Yuan-kori *Wang Shifu* 王实甫 klasszikusa, *A nyugati szoba* (*Xixiang ji* 西厢记) szintén szép és kiemelten fontos olvasmány: a fiatal szerelmesek „láza” feszegeti a feudális társadalmi kereteket, ezért Cao Yu úgy gondolja, különösen aktuális saját korában is.²³⁷ Véleménye szerint a Yuan-kori *Guan Hanqing* 关汉卿 művei és a *zaju* 杂剧 műfaja szintén méltán tarthatnak számot egy modern kori drámaíró érdeklődésére.

VII.2.2 Nyugati hatások

Széles körű olvasottságából adódóan Cao Yu munkásságára több nyugati drámaíró volt jelentős hatással. Mivel nyitott volt és érdeklődő, nemzetiségtől és műfajtól függetlenül szívesen elolvasott minden művet, amely hozzáférhető volt számára. Maradandó olvasmányélményei között említi Maupassant novelláit, Molière drámáit, Tolsztoj és Balzac regényeit, de művészetére legnagyobb hatással egyértelműen az ókori görög drámaírók (Aiszkülosz, Euripidész, Szophoklész), Shakespeare, Ibsen, Csehov és O'Neill voltak.

²³⁴ Cao 2010: 25.

²³⁵ Cao 2010: 27.

²³⁶ Cao 2010: 27.

²³⁷ Cao 2010: 27.

Ibsen Cao Yure tett hatásáról dolgozatom több pontján szólok, itt nem részletezem. Másodiknak Shakespeare-t említi, akinek művei mindig csodálattal töltik el. Így ír erről:

Shakespeare drámái az író különlegesen szerteágazó műveltségéről tesznek tanúbizonyságot. Olyan misztikusak, akár az univerzum maga. Ibsentől sokat tanultam a drámaírás technikájáról, ám Shakespeare géniuszához senki sem fogható. Az emberi természet ábrázolásának végtelen sokfélesége, darabjainak aprólékosan kidolgozott szerkezeti felépítése, lélegzetelállítóan szép költészete, áradó embersége, szárnyaló képzelete egyedülállóak a világirodalomban. (...) Shakespeare-ből a versek úgy buggyannak elő, mint friss vízű forrás. Bármely szereplője, legyen az akár egy koldus, egy gonosztevő, vagy egy herceg, ha a színpadon kinyitja a száját, szavai hol kristálytisztá, csillogó vízű patakként, hol sebesen rohanó folyóként vagy éppen hullámzó tengervízként törnek elő, és a Világmindenség és az Ember himnuszai lesznek. Shakespeare szavai bár metsző karddal vágják szeleteire az emberi lelket, hétköznapi, mégis időtlen bölcsességükkel a humanizmus kvintesszenciáit jelentik.²³⁸

Shakespeare drámáinak számos erényét említi, bravúros technikai megoldásokat konkrét példákkal a *Hamlet*ből, a *Rómeó és Júliából*, a *Julius Caesar*ból, de ami a legmélyebb nyomot hagyta benne, azok Shakespeare tragikus hősei.

Csehovtól Cao Yu, ahogy ő fogalmaz, a „drámai unalmat” tanulta. Egy színdarab cselekményének nem kell feltétlenül izgalmasnak lennie, az emberi élet mindennapossága is tele van drámai feszültséggel. Csehovnál a mozgás, amit mi a drámától megszoktunk, nem a felszínen látszik, hanem a mélyben van, a lélek és a gondolatok mélységeiben. Cao Yu nyíltan ír arról, hogy *Pekingi emberek* című darabjára igen nagy hatással volt Csehov művészete.

Eugene O’Neillt az „amerikai dráma atyjának” nevezi, és életközelségéért csodálja. O’Neill a nép közül való, ismeri azt az életet, amiről ír; drámái hitelesek, megrázóak. O’Neill egy korai színműve, a *Vágy a szilfák alatt* (*Desire Under the Elms*, 1924) és nagyszabású trilógiája, az *Amerikai Elektra* (*Mourning Becomes Electra*, 1931) egyaránt ókori görög ihletettségűek. Összehasonlításuk a *Zivatar*ral rendkívül érdekes és tanulságos lehet, de dolgozatom kereteihez képest túl gazdag téma; mindenképpen külön tanulmányt érdemel.

²³⁸ Cao 2010: 30–31.

VII.3 Cao Yu és a nők. Személyes élményei, „feminizmusa”

Cao Yu drámáinak, mivel pozitív hőseik szinte kivétel nélkül nők, sokan feminista mondanivalót tulajdonítanak. Ez összetett kérdés. Cao Yu viszonya a nőkhez mindig is kedvelt és sokat kutatott terület volt az író munkásságának tanulmányozásában. Sokszor és sokhelyütt, szívesen nyilatkozott a nőkről, akiket csodált. Saját bevallása szerint a nők meghatározó szerepet játszottak az életében, és ismert nőalakjait sokszor közvetlen személyes élmények ihlették.

Köztudott, hogy Cao Yu vér szerinti édesanyját születése után azonnal elvesztette. Bár nem ismerte őt, ismeretlenül is szerette és hálás volt neki. Egy 1982. december 11-én Ba Jinnek írt levelében így fogalmaz:

Az ember egy nagyon szerencsétlen állatfajta, mert fájdalmas érzékenységgel verte meg a teremtés... De éppen ez különbözteti meg a világegyetem többi teremtményétől, hogy érti a művészetet. Úgy érzem, ezzel a művészi érzékenységgel én nagy adományt kaptam. Hálás vagyok anyámnak az életemért, különösen, mivel szegény a születésem után három nappal meghalt gyermekágyi lázban. Csak tizenkilenc éves volt. Semmi emlékem nincs róla. Csak azt érzem, hogy minden nő, aki anya, szájalomra méltó, de hatalmas, és leírhatatlanul szép, olyan szép, hogy az ember szíve belefájdul...²³⁹

Cao Yu apja, ez a kemény, racionális ember nem támogatta fiának művészi hajlamát és ambícióit. Mostohaanyja, aki saját fiaként szerette a kisfiú Cao Yut, oltotta bele tudtával vagy öntudatlanul a színház iránti érdeklődést, és ő volt az, aki később is támogatta őt. Cao Yu apja nyomására megkísérelt „hasznos dolgot” tanulni, ám az élet bebizonyította, hogy nem erre termett. Mostohaanyja női érzékenysége nagyban hozzásegítette őt ahhoz, ahogy művészete kibontakozhasson, és azzá válhasson, akivé lett.

Tian Benxiang 田本相 (1932–) vezető kínai drámatörténet- és drámaelmélet-kutató igen sokat foglalkozott Cao Yu drámai művészetével. Egy neki adott interjúban Cao Yu így nyilatkozik:

Tian Benxiang: Az Ön műveit olvasva mindig volt egy érdekes összbenyomásom, és ez a női nem megbecsülése. Mi az oka, hogy Ön ennyire kedvét leli a szép nőalakok

²³⁹ Zhu – Pan – Xing 2006: 4.

megalkotásában? Miért adja legszebb gondolatait mindig a tolla nyomán megszülető nők szájába?

Cao Yu: Nincs ennek elmélete. A nők elnyomás alatt élnek, és én mélyen átérzem ezt. Érzem, hogy férfiak és nők nem egyenlőek, de azt is érzem, hogy a „régik Kína asszonyai” végtelenül jólelkűek. Én a nők csodálója vagyok. (...) Négy lányom van. Nem bánom ezt. Ha ötödik gyermekem lenne, akkor is lányt akarnék. Szeretem a kislányokat, a nőket – a nők jók. Természetesen vannak az ég alatt rossz nők is, de én nem vagyok hajlandó azokról írni. Az emberben a mély nyomot a jólelkű asszonyok hagyják; én a szép nyelvet, a szép leírást rájuk fordítom. A nők jók – ez az én felfogásom az emberi természetről.²⁴⁰

Cao Yu mindig hálával emlékezett a sorsát szeretettel formáló nőkre. Nem elég, hogy édesanyját nem ismerte, apjával sem volt érdemi érzelmi kapcsolata. Ilyen körülmények között nem csoda, hogy a gyermek Cao Yu magányos, szótlan, befelé forduló kisfiú volt. Mostohaanyja, nővére és dajkája nevelték és szerették őt; szeretetük mély nyomokat hagyott benne, és enyhítette anyja hiánya miatt érzett szomorúságát. Mostohaanyja a korabeli szokásokkal ellentétben azon volt, hogy „kisfia” testi-lelki igényeit egyaránt ő maga elégítse ki. Sok időt töltött vele, gondozta, babusgatta – Cao Yu kapcsolatukat „bensőségesnek” írja le.

Hasonló volt a viszonya nővérével, Wan Jiayinggel. Bár csak féltestvérek voltak, Jiaying gyöngéden szerette kisöccsét, gyakran megölelte, megpuszilta, Cao Yu pedig árnyékként követte őt. Később gyakran megemlékezett erről a kapcsolatról, amely gyermekkorába fényt és melegséget vitt. Nővére későbbi házassága boldogtalan volt, férje családja rosszul bánt vele, ő pedig – számunkra nem ismeretes körülmények között – keserűséggel a szívében halt meg. Szomorú sorsa újabb keserű tapasztalat volt Cao Yu számára a kínai nők tragikus sorsának megértésében.²⁴¹

Visszaemlékezésében *Duanma* 段妈 nevű dadusát is említi, aki felejthetetlen számára. Ő szintén tragikus sorsú asszony volt; Cao Yu hosszan részletezi, Duanma családjának különböző tagjai milyen szörnyű halált haltak, mielőtt (és minek következtében) az asszony a Wan-házba került. (Volt köztük, aki éhen halt, akit agyonvertek – Cao Yu implikálja, hogy az azon a tájon uralkodó hadúr nevében történtek a kegyetlenkedések.) Mint „első tanáráról” beszél Duanmáról, aki felnyitotta a szemét: a világon vannak „szegény

²⁴⁰ Zhu – Pan – Xing 2006: 4-5.

²⁴¹ Yang Zhi 2008: 27.

emberek” és „gazdag emberek”, valamint, hogy a „rossz emberek” hogyan bántják ok nélkül és kegyetlenül a „jó embereket”²⁴². Saját bevallása szerint mindez nagyban hozzájárult művészi érzékenysége kifejlődéséhez.

Később, mikor a 1925-ben a középiskolában színjátszani kezdett, egyik női szerepet a másik után játszotta nagy sikerrel. Gyermekkorában mostohaanyja öléből főként hagyományos kínai színdarabokat nézett, később azonban, ahogy a dráma iránti érdeklődése mélyült és szélesedett, sok klasszikus nyugati színdarab bemutatóját is végignézte. Csehov *A három nővér* című darabja mélyen megindította, többször is látta.

Fiatalemberként Cao Yu saját szerelmi élményei is formálták a tolla alatt megszülető nőalakokat. Már a Qinghua Egyetem diákjaként szeretett bele az elsőéves joghallgató *Zheng Xiuba* 郑秀, akit később feleségül is vett. Yang Zhi 杨智 véleménye szerint a heves, szenvedélyes érzelmektől fűtött Cao Yu az ebben az időben írt *Zivatar* Fanyijának szenvedélyes természetében, szerelem iránti vad vágyában azt alkotta meg, amilyen nőre maga is vágyott.²⁴³ Véleményem szerint ez a kérdés ennél valószínűleg összetettebb. Fanyi karaktere meglehetősen ellentmondásos; harmóniát, biztonságot nemigen sugároz, márpedig könnyen elképzelhető, hogy az otthon melegét, biztonságát nélkülöző Cao Yu ezt is szeretete volna szerelmi kapcsolatában megélni.

Cao Yu életében volt egy tragikus szerelem is: második felesége, *Fang Rui* 方瑞 a „tízéves zűrzavarban” (értsd: a kulturális forradalom alatt) halt meg. Részletek nem ismereteseek, csak annyi, hogy az asszony mindvégig kitartott férje mellett, akit a négyek bandája erős nyomás alatt tartott, vele együtt viselt minden keserűséget, és ebbe bele is halt. Fang Rui múzsája volt Cao Yunek, az író saját szavaival élve a *Pekingi emberek Su Fangját* „a tőle telhető legnagyobb lelki erővel”²⁴⁴, szeretett felesége személyisége alapján alkotta meg. Ha nem lett volna Fang Rui az életében, Su Fang alakja sosem születhetett volna meg²⁴⁵, mondja Cao Yu. Az író e nőalakot tartja a *Pekingi emberek* főszereplőjének.

Cao Yu gyakran reflektált a darabjait ért pozitív vagy negatív kritikákra, különös tekintettel a kritikusnak azokra az előfeltevéseire vagy következtetéseire, amelyeket tévesnek talált. Amikor darabjait nyugati klasszikusok „utánzásának” nevezték, öntudatosan kikelt e vélemény ellen. Önéletrajzi írásában azonban készséggel elismeri, sőt, ismerteti egyes alakjainak valós életből való modelljét. A *Pekingi emberek* családfője, *Zeng Hao* 曾

²⁴² Cao 2010: 93–94.

²⁴³ Yang Zhi 2008: 27.

²⁴⁴ Yang Zhi 2008: 28.

²⁴⁵ Cao 2010: 125.

皓 például elismerten édesapjának bizonyos személyiségjegyeit hordozza, sőt, Cao Yu egy egész beszélgetést írt a darabba, amely saját családjában hangzott el.²⁴⁶ (Az író bátyja is ópiumfüggő volt, és apjuk Cao Yunek mesélte, térden állva kérte nagyobbik fiát, hogy ne szívjon több mérget, csak úgy, mint Zeng Hao saját fiát, *Zeng Wenqinget*.)

Családjának tagjai azonban nem egy-egy alakjában testesültek meg, hanem egész írói pályája során újra és újra megihlették. Később Tian Benxiangnak így nyilatkozik: „Zhou Puyuan alakjában apám árnyéka jelenik meg. Fanyin pedig fellelhetőek mostohaanyám tulajdonságai, főleg az a vérmérséklet!”²⁴⁷

Cao Yu visszaemlékezéseinek *Múltbéli dolgok és a Pekingi emberek* című fejezetében így ír:

Az alkotásnak mindig van valós életből vett alapja, de ez mégsem pusztán a modell egyszerű leírását jelenti. (...) Íráskor az összes benyomás, ismert alak, jelenet, részlet mind beáramlik agyunk tengerébe, ott elegyedik, átváltozik, és új formát ölt, új emberalakot, új hangulatot testesít meg. (...) Élettapasztalataink, élményeink hangulatként is megjelenhetnek egy színdarabbeli jelenetben. Megvan a kapcsolat, de a végeredmény mégsem az élmény vagy tapasztalat egyszerű újra-megjelenítése.²⁴⁸

Cao Yu hősnőinek jelleme árnyalt, kidolgozott, alakjuk élethű. Egyéniek és mégis típusok. Az, hogy szomorú sorsukat Cao Yu ilyen természetesen, hitelesen volt képes ábrázolni, tanúskodik az író személyes élettapasztalatának gazdagságáról, személyiségének érzékenységéről, nyitottságáról a nők iránt. Pontosan úgy van, ahogyan édesanyjáról megemlékezve kifejtette Ba Jinnak: ha neki boldogabb gyermekkor, kevesebb keserű tapasztalat jut osztályrészül, tehetsége talán nem kapja meg azt a plusz érzelmi töltetet, amittől *férfiként* ilyen átfogóan tudta visszaadni, milyen volt az ő korában és társadalmában *nőnek* lenni. A számos kínai és külföldi színdarabban olvasott és látott nőalak, akiknek sorsát megismerte, és akik iránt ösztönös együttérzés és tisztelet ébredt benne, mind hozzájárultak ahhoz, hogy látóköre szélesedjék. Családjának nőtagjain kívül minden bizonnyal a klasszikus és modern drámairodalom hősnőivel való személyes „kapcsolat” tette képessé a női lélek ilyen beható megértésére. Wang 王 – Zhang 张 egyenesen kimondja: a szerelem és a házasság témaköre az, ahol Cao Yu a legnagyobb sikerrel használta ki drámaírói tehetségét, és ahol leghívebben fejezte ki írói hitvallását. Nagy érdeme, hogy túl tudott lépni

²⁴⁶ Cao 2010: 108.

²⁴⁷ Zhu – Pan – Xing 2006: 5.

²⁴⁸ Cao 2010: 108.

saját „úrfi-létén”, és ebből a szempontból is egy modern értelmiségi szemével vizsgálta a kínai társadalmat.²⁴⁹

²⁴⁹ Wang – Zhang 2009: 70.

VIII. A *ZIVATAR* MEGSZÜLETÉSE, MEGÍRÁSÁNAK MOTIVÁCIÓJA, FOGADTATÁSA

VIII.1 A *Zivatar* megszületése

Cao Yu visszaemlékezéseiben hosszan ír a *Zivatar* keletkezésének körülményeiről. A Nankai Egyetem Politológia szakán sehogyan sem találta a helyét, az ott tanultak nem kötötték le, folyamatosan az foglalkoztatta, mihez kezdjen az életével.

A szívem olyan volt, mint egy sivatag, amely mohón felszívja a régen várt esőt, majd újra kiszárad. (...) Végül, mint ahogy a kövek repedései közül előbújik egy halványzöld kis hajtás, fogalmazódott meg bennem a bizonyosság: drámát akarok írni. Akkor megéreztem, hogy ez az én utam. Addigi életemben olyan sok embert és élethelyzetet láttam, tapasztaltam, amelyek elgondolkodtattak! Felháborodtam az igazságtalanságokon, együtt éreztem a szenvedőkkel, nemegyszer megkönnyeztem más rossz sorsát. Éreztem, számtalan alakot szeretnék megrajzolni, titkos gaztetteket bevádolni! Most értettem csak meg, hogy elmerülni készülök a kétségbeesett emberek tengerében. Ki kell evickélnem egy hegycsúcsra, és alaposan körülnézni, hogy eldönthessem, ez az *embernek* nevezett lény végső soron szép vagy csúf, és hogy átlássam, a lelke és természete mégis mennyire bonyolult.²⁵⁰

Amint megszületett az elhatározás, nevelőanyja támogatását bírva Cao Yu otthagyta a Nankai Egyetemet, és 1930 nyarán sikeresen felvételizett a Qinghua Egyetem Nyugati nyelvek és irodalmak szakára. Itt volt otthon. Ez az egyetemi miliő minden írásában mint a béke szigete, az ihlet forrása jelenik meg. Az iskola szabad, fölösleges kötöttségektől mentes légköre megteremtette számára az alkotáshoz szükséges környezetet. Cao Yu ezek alatt az évek alatt – saját bevallása szerint – többet volt a könyvtárban, mint az előadásokon. Ahogy korábban említettem, ekkor és itt tett szert a korban (de ma is) kivételesnek számító hazai és külföldi drámai műveltségére. Az olvasás mellett pedig, stílusgyakorlatképpen, számtalan rövid kis tanulmányt írt különböző, képzeletében megszülető drámai alakokról.

Hosszú érlelődési folyamat eredményeképpen a *Zivatar* 1932 nyarára körvonalazódott. A következő hónapokban Cao Yu teljesen elmerült a megírásában.

²⁵⁰ Cao 2010: 39.

Emlékszem, amikor a sok olvasástól fejfájással kiléptem a Qinghua könyvtárából, arcomat megcsapta a tavaszi szél, láttam a hajladozó fűzfákat, a kis patakot, amint a fehér köveken csörgedezik, a víz hátán lebegő sárgacsőrű kacsákat, és éreztem az ifjúság szabad lélegzetét. (...) Olyan izgatott voltam, akár egy verseny előtt álló sportoló. Másnap kora reggel rohantam vissza a könyvtárba, beültem az olvasóterembe, saját bejáratott helyemre, és estig, a könyvtár zárásáig megállás nélkül írtam, csak akkor hagytam abba nagy kelletlenül. Kint már fűdögölhatott a nyári szellő, ciripelhetett a tücsök – én napközben ebből semmit nem éreztem, teljesen elmerültem a *Zivatar*ban. Akkor elrohantam a sportpálya melletti kis forráshoz, és csak amikor teleíttam magam friss forrásvízzel, akkor jöttem rá, hogy addig egész nap nem ittam egy kortyot sem.²⁵¹

Cao Yu mindig szívesen beszélt drámaírásának motivációjáról és folyamatáról. A *Zivatar* alkotási folyamata, későbbi műveivel összevetve, több szempontból különleges volt. Első művének egyik „rendhagyó vonásáról” így ír:

Darabjaim között van olyan, amelyet elejétől végéig, a felvonások sorrendjének megfelelően írtam. Ilyen a *Napkelte*. A *Zivatar* azonban más. A *Zivatarnál* először azokat a részeket írtam meg, amelyek leginkább megfogtak, mint például a harmadik felvonásban Sifeng esküje anyjának, illetve utána, mikor Zhou Ping az ablakon keresztül bemászik a lány szobájába. Hamar elkészült még az első felvonás orvosságívós jelenete, és a második felvonásban Shiping és Zhou Puyuan egymásra ismerése. Ezután kigondoltam, hogy ezeket a jeleneteket hogyan szőjem történetté. Az írás maga nem telt hosszú időbe, ám utána hét-nyolc hónapig folyamatosan javígtattam, amíg végleges formát öltött.²⁵²

A *Zivatar* 1933 nyarára készült el végleg. Cao Yu megkönnyebbült, úgy érezte, megvalósított valamit, ami az elmúlt négy-öt évben éjjel-nappal foglalkoztatta. Újonnan elkészült művének kiadatására nem érzett sürgető igényt, de a hozzá közel állók véleménye fontos volt számára. Odaadta hát a kéziratot gimnáziumi barátjának, *Zhang Jinyi*nek 章靳以, aki abban az időben a *Negyedéves Irodalmi Szemle* (*Wenxue Jikan* 文学季刊) szerkesztője volt. A huszonhárom éves Cao Yu nem is sejtette, hogy ezzel egy páratlan irodalmi karriert indít el.

Zhang Jinyi Cao Yuhöz fűződő szoros barátsága miatt összeférhetetlennek érezte, hogy a *Zivatart* ő lektorálja, így egy időre félretette azt, majd nem sokkal később erre felkérte

²⁵¹ Cao 2010: 40.

²⁵² Cao 2010: 44.

az akkor már hírneves írónak számító Ba Jint. Ba Jin egy este alatt elolvasta a darabot, amely mélyen megrázta és meghatotta; azonnali publikálását javasolta.²⁵³ A lap másik szerkesztője, Zheng Zhenduo 郑振铎 egyetértésével a *Zivatar* 1934. július 1-jén a 3. szám hasábjain látott először napvilágot.

VIII.2 Fogadtatása

Bár a darab visszhangja kedvező volt, az áttörő siker egy évet váratott magára. Érdekes, hogy egy később ekkora irodalomtörténeti jelentőségűnek elismert színdarabot először nem szülőföldjén, hanem külföldön adtak elő. A *Zivatar* híre (és szövege) eljutott Japánba, ahol a kint tanuló kínai diákok körében lelkes fogadtatásra talált: a Kínai Műkedvelő Drámatársaság (*Zhonghua Huaju Tonghaohui* 中华话剧同好会) 1935. április 27–29-ig egymás után három este is előadta. Az előadásoknak nagy sikere volt, Cao Yu műve a japán irodalmi értelmiségiek figyelmét is felkeltette. Az éppen Tokióban tartózkodó Guo Moruo szintén látta a darabot, és rendkívül dicsérőleg szólt róla.

Részben nyilván a Japánban elért siker hatására, ezután már a hazai premier sem késett soká: a darabot 1935. augusztusában Tianjinben, majd az ősz elején Shanghaiban mutatták be. Az utóbbi a Fudan Társulat (*Fudan Jushe* 复旦剧社) előadásában és a modern kori kínai dráma két fontos egyénisége, Ouyang Yuqian és Hong Shen rendezésében került színpadra.

Innentől egymást követték az előadások. 1935. október 13. fontos dátum a *Zivatar* életében: a Kínai Utazó Drámatársulat (*Zhongguo Lüxing Jutuan* 中国旅行剧团) tianjini bemutatója az a pont, amikor a *Zivatar* műkedvelő előadásai átadják helyüket a professzionális színtársulatok munkájának.²⁵⁴ 1936 februárjában a Kínai Utazó Színtársulat Tianjinben újra műsorra tűzi a darabot, a siker fergeteges. Shanghaiban májustól kezdve három hónapon át minden este telt ház előtt játszik, a közönség tombol elragadtatásában. Szeptemberben feljegyezték, hogy az emberek hosszan kígyózó sorban álltak végig az utcán, hogy a *Zivatarra* jegyet szerezzenek. Cao Yu saját szervezésű társulatával, a Kínai

²⁵³ Ba Jin Zhang Jinyi révén futólag ismerte már az egyetemista fiatalembert, de a *Zivatar* elolvasása után komoly figyelmet fordított Cao Yure. A két író hamarosan szoros barátságba került, és attól kezdve kölcsönösen elismerően nyilatkoztak egymás irodalmi tevékenységéről, és melegen egymás emberi tulajdonságairól. Cao Yu mindig hálás volt Ba Jin baráti pártfogásáért; barátságuk egy életen át, Cao Yu haláláig tartott.

²⁵⁴ Qian 2007: 36.

Drámatársasággal (*Zhongguo Xiju Xuehui* 中国戏剧学会) Nanjingban is előadta a darabot, Zhou Puyuan szerepét maga játszotta, nagy sikerrel.²⁵⁵ A Kínai Utazó Drámatársulat Nanjingban, Wuhanban 武汉 is több előadást tartott, aktivitásuk ösztönző hatással volt más szintársulatokra is. Egyes becslések szerint 1936 végéig a *Zivatar* bemutatóinak száma öt- és hatszáz közé tehető.²⁵⁶ A darab máig minden *huajut* játszó színház repertoárjának elmaradhatatlan része, és töretlen népszerűsége folytán, valamint hiteles statisztikák alapján kínai és nyugati irodalomtörténészek egybehangzóan kikiáltották a „modern kínai színház legtöbbet játszott darabjának”²⁵⁷.

Ba Jin azt az igen pozitív visszajelzést adta Cao Yunek, hogy darabja „nemcsak jól színre vihető, jól rendezhető, hanem olvasmányoknak is élvezetes”²⁵⁸. Cao Yu erre nagyon büszke volt, hiszen, amint visszaemlékezéseiben írja, erre tudatosan törekedett a darab megírásakor. A *Zivatar*t 1936 februárjában lefordították japánra, 1958-ban Pekingben pedig a Foreign Language Press kiadta angol nyelvű fordítását is. Hallatlan népszerűségét mutatja, hogy 1938-ban két különböző film is készült belőle, Hong Kongban és Shanghaiban.²⁵⁹ Cao Juren 曹聚仁 neves irodalomtörténész szerint „a hagyományos és modern kínai színház minden műfaja, legyen az a Shanghai opera (*shenqu* 申曲), a Shaoxing opera (*yueju* 越剧) vagy a „felvilágosult dráma” (*wenmingxi* 文明戏), egyaránt megalkotta a saját előadását a *Zivatarból*”²⁶⁰.

A *Zivatar* zajos sikere meglepte Cao Yut. Természetesen boldog volt, de szerény, befelé forduló ember lévén nehezen alkalmazkodott a hirtelen jött népszerűséghez. Később így ír erről:

Az, hogy kiadása után a *Zivatar* ennyire az érdeklődés középpontjába került, érzelmi terhet jelentett számomra. Félttem, hogy ezután nem leszek képes mászt írni. Mindig abban bíztam, a következő darabom nem elődjének a visszhangja lesz. Alakjaimat egytől egyig egyéninek szánom, nem szeretném, ha ugyanaz a szereplő csupán ruhát

²⁵⁵ Qian 2007: 37. Az előadáson partnerét, Fanyit játszó színésznő, *Zheng Yimei* 郑挹梅 visszaemlékezéseiben meghatottan ír Cao Yu átszellemült és beleérző alakításáról, amely igencsak magával ragadta a közönséget.

²⁵⁶ Qian 2007: 37. A *Zivatar* 1935–1990 közötti bemutatóinak kimerítő felsorolásáért lásd Qian, Liqun 钱理群. 2007. *Daxiao wutai zhi jian – Cao Yu xiju xinlun* 大小舞台之间 – 曹禺戏剧新论. [Kis és nagy színpad között – Cao Yu drámai művészete.] Beijing: Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 380–415.

²⁵⁷ McDougall 1997: 177.

²⁵⁸ Cao 2010: 47.

²⁵⁹ McDougall 1997: 177.

²⁶⁰ Ma Hongji 2007: 53.

váltva jelenne meg újra a színpadon. Hogy a *Zivatar* után írott többi darabomban sikerült-e ezt elkerülnöm, magam is nehezen tudom megítélni.²⁶¹

Mindemellett Cao Yu örült, hogy műve ilyen lelkes fogadtatásra talált a közönség soraiban. A közönségnek az ő színházfelfogásában mindig is különleges státusza volt. A színház iránti rajongásának éveiben maga is kezdettől fogva lelkesen ült a közönség soraiban, ezt az érzést pedig magával vitte a színpadra, drámaíróként is tisztelte és szerette közönségét. A *Zivatar Előszavában* ezt írja: „Minden színdarabot a közönség szűrőjén kell keresztülengedni. A közönség és az idő majd eldönti, mi a jó és mi a rossz. A jó megőrződik, a rossz távozik.”²⁶²

A Cao Yut ért eszmei és díjban kifejezett elismeréseket lehetetlen felsorolni. 1936-ban a *Zivatar*ért megkapta a *Dagong bao* 大公报 irodalmi díját²⁶³, és az ennek nyomán támadt népszerűségnek köszönhetően gyakorlatilag kedvére válogathatott a titulusokban és pozíciókban.

Zhu – Pan – Xing meglátása szerint a darab sikere nem véletlen, és nem is tulajdonítható pusztán a korhangulatnak, hiszen Cao Yu drámája csak részben felel meg a kor elvárásainak. A *Zivatar* mást és többet nyújtott: igazi drámai élményt, magas művészi színvonalon. Nem csupán, és nem elsősorban az új eszmék szócsöveként vagy a régi rendszer kritikájaként tűnik fel, hanem, ami alighanem meglepő tényként hatott ebben a céltudatos korban: bevallottan művészi alkotóvágyból, ihletből született.²⁶⁴

A *Zivatar*t természetesen alkalmasint, részben éppen az imént említett okból, kritikákkal is illették. Ezek természetéről és Cao Yu rájuk adott válaszáról (amely azért is nagyon fontos, mert híven tükrözi drámaírói hitvallását) a könnyebb érthetőség kedvéért egy későbbi fejezetben, a *Zivatar* értelmezésénél írok.

Az alkalmi kritikák ellenére irodalmi körökben egyöntetűen vallott nézet volt, hogy Cao Yu *Zivatar*jával jelentős mű született. John Y. H. Hu és még sokan az első olyan modern kínai színdarabnak ítélik, amely egyszerre mondhatott magáénak jelentős kritikai, anyagi és közönségsikert.²⁶⁵

1929 novemberében Ouyang Yuqian a *Dráma* (*Xiju* 戏剧) című folyóiratban közzétette *A drámamozgalom jövője* (*Xiju yundong zhi jinhou* 戏剧运动之今后) című írását. Ebben lefektetett alapvető tézise, hogy „az amatőr színjátszás korszaka nem lehet hosszú

²⁶¹ Cao 2010: 47.

²⁶² Cao 2010: 52.

²⁶³ Ez az elismerés azért nagy jelentőségű, mert a *Dagong bao* Kínai egyik legtekintélyesebb újságja; 1902 óta adják ki, hatása pedig széleskörű és mély.

²⁶⁴ Zhu – Pan – Xing 2006: 20.

²⁶⁵ Hu 1972: 35.

életű”. Véleménye szerint a fejlődés szükségszerűen úgy kívánja, hogy „a dráma a hivatásos előadóművészet útjára lépjen”²⁶⁶. Ennek előmozdításához konkrét lépésekre is javaslatot tesz: feltétlenül fontos az eredeti alkotás (ti. a drámaírás) ösztönzése, független, hivatásos színpadi szakemberek (rendezők, színészek, egyéb színházi dolgozók) kinevelése és kiképzése, valamint az irodalomkritikai szektor fejlesztése.

A *Zivatar* több szempontból korszakalkotó jelentőségű mű, a kínai színházművészet minden aspektusára nagy hatással volt. Csupán néhány évvel Ouyang kiáltványának jóvendölése után az általa remélt folyamat a *Zivatar* megjelenésével egyértelműen és biztatóan megindulni látszott. Cao Yu irodalmi igényességgel alkotta meg eredeti alkotásának „színházi szövegkönyvét”. A rendezők és a színészek komoly szakmai kihívásként élték meg a színpadra vitelt. Színészek generációi „nőttek fel” a *Zivataron*; a neves rendező és színész Lan Tianye 蓝天野 nem kevesebbet állít, mint hogy „nem találni olyan *huaju* színészt, aki ne játszott volna Cao Yu-darabban”²⁶⁷.

Az, hogy a nagy presztízsű, a színjátszást hivatásának tekintő Kínai Utazó Színtársulat játszani kezdte a *Zivatart*, kettős nyereség volt. Cao Yu darabja rövid idő alatt Kína-szerte ismertté vált, népszerűsége cserébe pedig megerősítette a hivatásos színjátszás eszmei és anyagi elismertségét.

Ami Ouyang harmadik javaslatát illeti, a *Zivatar* kapcsán fellángoló irodalomkritikai érdeklődés szintén aktívan hozzájárult ennek a szektornak az igényes szakmai fejlődéséhez. Cao Yu aggodalma, miszerint a *Zivatar* sikere után a rá nehezedő elvárások nyomása alatt nem fog tudni még egyszer eredetit alkotni, alaptalannak bizonyult. Második drámája, az 1936-ban kiadott *Napkelte*, ha nem is váltotta ki újra a *Zivatar* eksztatikus fogadtatását, nagyon kedvező szakmai bírálatokat kapott. A *Dagong bao* irodalmi fóruma nagyszabású szakmai vitát kezdeményezett a darabról, amelyet 1936. december 27-én és 1937. január 1-jén, két részletben Tianjinben rendeztek meg. A szakértő irodalmárok között a Zhou fivérek (ti. Zhou Shuren, azaz Lu Xun és testvére, Zhou Zuoren) kivételével az új kínai irodalom összes befolyásos személyisége ott ült. Qian kijelenti, a kínai irodalomkritika történetében átütő jelentőségűnek számít, hogy egy drámai művet megjelenése után ilyen hamar és ilyen koncentráltan tárgyaljon egy ilyen prominens irodalmi személyiségekből álló társaság.²⁶⁸

²⁶⁶ Qian 2007: 4.

²⁶⁷ Cao 2010: 1.

²⁶⁸ Qian 2007: 72. A teljesség igénye nélkül a szakértők névsora: Mao Dun, Ba Jin, Zhang Jinyi, Ye Shengtao, Shen Congwen mind a kor neves irodalmárai, *Xie Dike* 谢迪克 pedig a Yanjing Egyetem Nyugati irodalom tanszékének vezetője.

A *Zivatar* tehát sok szempontból új korszakot nyitott a modern kínai dráma történetében. Lássuk közelebbről, mitől volt ez a színdarab ennyire elemi hatással kora közönségére és irodalmi köreire.

IX. A ZIVATAR CSELEKMÉNYE

A *Zivatar* kimerítő elemzéséhez elengedhetetlenül szükséges, hogy behatóan megismerjük cselekményét. A történet bonyolult, több szálon, sőt, több idősíkon futó események hálója²⁶⁹, de az író ügyességének köszönhetően mégsem zavaros.

A darab az 1920-as évek Kínájában játszódik, valahol egy meg nem nevezett észak-kínai kisvárosban. A *Zivatar* két család harmincévnyi története, amelyet a cselekmény egy nap leforgása alatt idéz elénk. Egy forró, fülledt nyári nap délelőttjén kezdődik, és hajnali két óra körül, délután óta dúló, irtózatoss vihar közepette ér véget, amely „kimondhatatlan tabukról rántja le a leplet, és végül elpusztítja a családot”²⁷⁰.

Helyét tekintve a Zhou 周 család rezidenciájának nappalijában, illetve a Lu 鲁 család otthonának lakószobájában játszódik, de a történet múltbéli idősíkjá tágabb teret vetít elénk. A dráma harminc év kanosszáját és szenvedését sűríti egy napba és juttatja a végkifejlethez: a jelen eseményeinek a múlttal való szoros összefonódása, valamint az azokból következő tragikus vég szükségszerűsége a nap végére lesz világos minden szereplő (és a közönség) számára.

Zhou Puyuan 周朴园, a Zhou család büszke feje gazdag bányatulajdonos. Külső szemlélő számára tiszteletreméltó családfő, a valóságban azonban keményszívű zsarnok, aki családját elnyomja, munkásait pedig kegyetlenül kizsákmányolja, hogy vérük-verejtékük árán még nagyobb vagyona tegyen szert. Hamarosan kiderül számunkra, hogy ez az ember mind a munkában, mind otthonában zsarnoki uralmat hozott létre és tart fenn.²⁷¹ Megtudjuk, hogy Zhou Puyuan fiatalkorában elcsábított egy szolgálólányt, *Shipinget* 侍萍, aki két fiút szült neki, de akit családja ezután – az ő hallgatóságos beleegyezésével – elkergetett a háztól, sorsára hagyva a második gyenge, újszülött kisfiúval. A kétségbeesett lány kilátástalanságában a folyóba vetette magát, de derék helyi emberek kimentették. Kisbabájával mindketten életben maradtak, ám valahogy mégis halálhírük kelt, amely a Zhou családhoz is eljutott.

Zhou Puyuan nem sokkal később érdekházasságot kötött; családja tulajdonképpen emiatt akart megszabadulni a fiuk számára kellemetlen és kompromittáló terhet jelentő szolgálólány-ágyastól. A fiatal és előkelő feleség hamar elhunyt, Puyuan pedig másodszor

²⁶⁹ Dolby 1976: 208.

²⁷⁰ Chang – Owen 2010: 507.

²⁷¹ Chang – Owen 2010: 507.

is megnősült. Jelenlegi felesége nála húsz évvel fiatalabb, szép és szenvedélyes fiatalasszony, a neve *Fanyi*. Egy közös fiuk is született: *Chong* 冲 17 éves. Fanyi és férje kapcsolata azonban hideg, szeretettelen; az asszony szenved a házasságban.

Puyuan Shipingtől született idősebb fia, *Ping* 萍, aki gyermekkorában apja házában maradt, határozatlan, melankolikus alkat; nem találja a helyét az életben. Egyszerre rettegve tiszteli és gyűlöli rideg apját, és abban a tudatban él, hogy édesanyja korán meghalt.

Shiping valójában azonban később újra férjhez ment, és lánya született második férjétől, *Sifeng* 四凤. Mivel távol, *Jinanban* 济南, egy iskolában kapott állást, az elmúlt években ideje nagy részét férjétől és gyermekeitől távol töltötte. A Zhou család időközben felköltözött délről abba az észak-kínai kisvárosba, ahol a darab játszódik, és a sors kifürkészhetetlen útjai révén Shiping férje, *Lu Gui* 鲁贵 éppen a Zhou-házba került szolgálni.

Lu Gui romlott, szolgál elkü, alattomos ember, akinek minden tettét az anyagi érdek és az élvezetek hajszolása motiválja. Felettébb ügyesnek érzi magát, amiért lányukat, Sifenget (anyja kifejezett kikötése ellenére, hogy lánya nem szolgálhat háznál) bejuttatta a Zhou családba a fiatalurak szolgálatára, sőt, békétlen mostohafiának, *Lu Dahainak* 鲁大海 (aki valójában Shiping és Zhou Puyuan második fia) is szerzett állást a Zhou család bányájában.

Lu Dahai heves, szenvedélyes, nyughatatlan fiatalember, aki gyűlöli a társadalmi igazságtalanságot, az elnyomást, illetén lelkülete révén pedig hamarosan a sztrájkoló munkások képviselője lesz a bányában, hogy minden gyűlöletével a munkásokat érzéketlenül kihasználó Zhou Puyuan – tudtán kívül saját apja – ellen forduljon.

A 18 éves Sifeng tisztalelkű, becsületes, értelmes lány – anyja fiatalkori mása. Az ifjú Zhou Chong is felfigyel rá és beleszeret; értékeli és taníttatni szeretné a lányt. Chong alakjában a lelkes, idealista kínai diák képét mintázta meg Cao Yu, aki tovább lát a társadalmi különbségek korlátainál, és egy új világ eljöveteléről álmodik, ahol minden lehetséges, mindenki egyenlő és boldog, ő pedig Sifenggel kézenfogva, szabadon indulhat egy szebb jövő felé. Sifeng is kedveli a fiút, de szíve időközben Pingé lett, akitől, mint a darab legvégén kiderül, már gyermeket is vár. Egyedül Lu Gui gyanítja kapcsolatukat, de ő, ahelyett, hogy féltve óvna leánya tisztességét, módfelett örül Sifeng „népszerűségének” a Zhou úrfik körében, hiszen ebben is a pénz lehetőségét látja.

Sifeng és Ping – nem sejtve a szörnyű igazságot, hogy féltestvérek – őszintén szeretik egymást; a lány alacsony sorával Ping sem törődik. A férfi távozni készül a házból – ennek valódi okáról Sifeng minden lében kanál apjától értesül. Lu Guinak tudomása van

róla, hogy néhány évvel ezelőtt, mikor Zhou Puyuan üzleti ügyei miatt huzamosan távol volt otthonról, a boldogtalan Fanyi és a helyét nem találó, gyötrődő Ping között románc szövődött. Ennek idővel Ping véget vetett, mert egyrészt nem tudott elszámolni lelkiismeretével, hogy apja feleségével folytat viszonyt, másrészt beleszeretett Sifengbe.

Fanyi viszont megszállottan ragaszkodik a fiatalemberhez, akiben a nyomasztó Zhou-házból való menekülés egyetlen lehetőségét látja. A lelkileg terrorizált és megnyomorított fiatalasszony beletörődően tengette napjait, és tehetetlenül tűrte rideg és érzéketlen férje kíméletlen zsarnokságát, ám akkor jött Ping, akiben rokonlélekre lelt, és aki tudtán (és akaratán) kívül felcsillantotta előtte a szabadulás reményét. A gondolatra, hogy ezek után Ping másvalakivel lesz boldog, őt pedig ott hagyja „élve eltemetve”, Fanyi szerelme egyszeriben örült indulatra vált, és kétségbeesésében bármit megtenne, hogy ezt megakadályozza. Ping nem bírja elviselni, hogy az asszony minden lehetőséget megragad, amikor emlékeztetheti „közös bűnükre”, és Fanyi megszállottsága az egyik ok, amiért el akar menni a háztól. Úgy tervezi, hogy egy ideig apja bányájánál fog dolgozni (hiszen végzett bányamérnök), majd kis idő múlva vissza akar jönni Sifengért, hogy magával vigye és feleségül vegye. Fanyi könyörög Pingnek, hogy ne menjen el, vagy ha mégis, hát vigye magával. Mikor megérti, hogy Ping szándékai Sifenggel komolyak, akár harmadikként is velük menne: menekülési vágya annyira erős, hogy bármilyen megalázó kompromisszumot megkötne az érdekében. Ping örültnek nevezi és visszautasítja az asszonyt, még mélyebbre taszítva őt a kétségbeesésbe.

Ebbe az érzelmektől fűtött, feszült légkörű közegbe érkezik meg Shiping, aki hazatér az iskolából, hogy családját meglátogassa. Ijedten értesül róla, hogy lánya mégiscsak munkát vállalt egy gazdag helyi háznál, és mikor érte meg, baljós előérzete beigazolódik: megdöbbenve és elborzadva ébred rá, hogy lányát a Zhou-házba vezette a balsors. Azonnal magával akarja vinni Sifenget, amilyen messzire csak lehet; csak később tudja meg, hogy már késő. A találkozás a halottnak hitt Shipinggel Zhou Puyuant is megrázza, de a hideg racionalitás felülkerekedik az állítólagos bűnbánaton: pénzt ajánl egykori szerelmének, ha csendben eltűnik családjával együtt. Shiping megvetően elutasítja a pénzt, de megnyugtatta, hogy elmegy. Előtte – az asszony kérésére – Zhou Puyuan lehetővé teszi számára, hogy lássa Ping fiát.

Shiping védeni akarja Sifenget, és megesketi lányát, hogy soha többé nem megy a Zhou család közelébe. Sifeng elkeseredik (hiszen titkon remélte, hogy Ping mégis magával viszi), nem érti anyja hajthatatlanságát, de nincs mit tennie: titkát (tudniillik, hogy gyermeket vár) megőrizve reményvesztetten beletörődik sorsába, és hazamegy anyjával. Chong nem

érti Sifeng távozását, és meglátogatja otthonában a Lu családot, hogy megpróbálja rendbe hozni a dolgokat. Lu Dahai azonban, aki az egész Zhou családot megveti, durván kidobja a szegény fiatalembert, aki szomorúan és kiábrándultan távozik. Ezután Ping jön el titokban, hogy lássa szerelmét, de a féltékeny Fanyi követi a viharban, és rázárja az ablakot a szerelmesekre. Pinget ott találják, és kis híján menekül csak meg öccse, Lu Dahai gyilkos indulatától.

Mikor Shiping mégis megtudja, hogy lánya és fia közös gyermeket várnak, végtelenül kétségbeesik. Valóra vált, amitől mindig rettegett: lánya megismételni látszik az ő fiatalkori botlását. Ennek ellenére beletörődik, hogy szökni hagyja a párt, meghagyván őket boldog tudatlanságukban. Fanyi pánikba esik, mikor értesül tervükről, és tudván, hogy fia is szereti Sifenget, Chongot felhasználva igyekszik megakadályozni a szökést. A fiú azonban, bár megrázkódtatásként éri bátyja és Sifeng kapcsolata, nagylelkűen sok boldogságot kíván a szerelmeseknek. Fanyi alig hisz a fülének, és őrtjögve kitagadja „gyenge” fiát. Kétségbeesése vad bosszúvággyá változik, és nem sejtve, tette milyen következményekkel fog járni, Ping és Sifeng szökését leleplezendő, szembesíti a család összes tagját.

Egyedül Shiping tud mindent. Mindent megpróbál, hogy megakadályozza az igazság napfényre kerülését, de hiába. A többi hét szereplő ott és akkor érti meg, milyen eddig ismeretlen kapcsolatok kötik össze őket. Sifeng, megtudva, hogy szerelme a természet törvényeibe ütközik, ráadásul bátyja gyermekével terhes, fejvesztetten kirohan a viharba, ahol egy sérült villanyvezeték halálra sújtja. Az őt menteni próbáló ifjú Chong vele együtt hal meg, a kábult Ping pedig kisvártatva agyonlövi magát. A származásáról értesülő Lu Dahai örökre eltűnik, megtagadva gyűlölt apját. A színen csak a megsemmisült Zhou Puyuan marad, és a két fájdalmába beleőrülő anya, akiknek ilyen szörnyű módon kellett elveszíteni gyermekeiket.

A négy felvonásos, szokatlanul hosszú darabot keretbe foglalja egy előhang és egy utóhang. E két jelenet a darab cselekményéhez képest tíz évvel később játszódik, amikor is az előkelő Zhou-rezidenciából egy apácarend kórháza lett. Fanyi és Shiping azóta itt élnek, az előbbi őrtjögő-kacagó örületben fagyasztja meg nap mint nap az ápoló apácák ereiben a vért, az utóbbi tíz éve szótlan, könnytelen, megközelíthetetlen apátiába zárkózott. Az immár agg Zhou Puyuan eljön meglátogatni őket, de látogatásának nincs értelme. Shiping hiába várja azóta is néma csendben fiát, Lu Dahai soha nem jön el. A darab a teljes reménytelenség érzetével zárul.

X. A ZIVATAR ÉRTELMEZÉSE

Cao Yu egész alkotói pályája során, interjúkban és írásaiban egyaránt, folyamatosan reflektált saját műveire, valamint a gondolati és érzelmi világra, amelyben alkotta őket. Ahogy Zhu – Pan – Xing fogalmaz, „minden fáradságot vállalt, hogy segítséget nyújtson az embereknek megérteni műveit, ezért autentikus, első kézből származó kommentárral látta el az utókorot”²⁷².

Az *Előszó*ban hosszan mesél a *Zivatar*hoz fűződő érzelmeiről, az alkotói folyamat izgalmáról, ihletettségéről. Hangsúlyozza, a *Zivatar* megírása számára egy „sürgető érzelmi szükséglet”²⁷³ volt. Addigi rövid élete alatt sok mindent megélt, sok feszültséget magába gyűjtött. Zhu – Pan – Xing hosszan elemzi, hogy Cao Yu híres kifejezése, a „bonyolult barbár hangulat”²⁷⁴ (*fúza er you yuanshi de qingxu* 复杂而又原始的情绪), amely a *Zivatart* uralja, az író gyerekkorában hallott népi hiedelmek, mondák és szellemtörténetek nosztalgiájából ered.²⁷⁵ Cao Yu úgy érezte, ki kell adnia magából, ami 23 év alatt felgyülemlett benne. Erre a Qinghua Egyetem meghitt, szabad hangulata ideális közeget teremtett. Hasonlóan a *Zivatar* szereplőéhez, Cao Yu is „börtönből” jött, de ő most kiszabadult. Apja, bár szerette őt, sosem értette meg. Visszaemlékezésében így ír:

Gyerekkoromban sok fájdalom, sok keserűség volt bennem, és nem tudtam, honnan a sok kimondhatatlan, megmagyarázhatatlan harag. Emlékszem, apám egyszer azt mondta nekem: „Egész nap ráncolod a szemöldöködet, naphosszat isten tudja, milyen titokzatos dologgal foglalkozol, mi az, ami téged nyomaszthat, te gyerek?! ”²⁷⁶

Pedig volt, amit őt nyomassza. Xin Xianyi a következőképpen értékeli Cao Yu fiatalkori lelkiállapotát:

Otthoni körülményei, átélt elnyomása érlelték meg benne a *Zivatar* megírásának vágyát. A színjátszás nem elégítette ki, ki kellett írnia magából a szenvedést, hogy megtisztulhasson. Ő is egy nagy „zivatarra” vágyott, amely elmos minden rosszat.

²⁷² Zhu – Pan – Xing 2006: 2.

²⁷³ Cao 2010: 51.

²⁷⁴ Cao 2010: 51.

²⁷⁵ Zhu – Pan – Xing 2006: 22–25.

²⁷⁶ Cao 2010: 41.

Életútjából természetesen adódik drámaíróvá válása, lelki fejlődéséből pedig a *Zivatar* elsőpró sikere.²⁷⁷

A *Zivatar* értelmezése rendkívül sokrétű. Qian – Wen – Wu így foglalja össze, mennyi mindennek a tragédiájaként fogható fel Cao Yu drámája:

Egy nap leforgása alatt megelevenedik előttünk a sorsára hagyott alacsony sorú nő tragédiája (Shiping), a rangos asszony elnyomott egyéniségének tragédiája (Fanyi), fiatal férfi és nő képtelése a normális szerelemre (Ping és Sifeng), az ifjúkori illúziók megsemmisülése (Chong), a munkás lázadásának bukása (Lu Dahai)... A vérségi kapcsolatok összekuszálódnak, az osztályellentétek kiéleződnek, és végül minden egyéni tragédia a bűn vermébe hullik.²⁷⁸

McDougall így összegzi a darabot:

A *Zivatar* mesteri egyvelege a vérfertőzést és elnyomott szexualitást és generációk közötti konfliktusokat felvonultató pszichológiai drámának, az osztályellentéteket bemutató politikai drámának és a régi stílusú melodrámának, amelyben az előre elrendeltség és a véres bosszú diadalmaskodik.²⁷⁹

Amint látjuk, a darab értelmezések egész tárházát kínálja. Ezeken belül természetesen vannak uralkodó „trendek”, „iskolák”, amelyek zászlai alá a kutatók felsorakoznak. Az elemzések többsége ugyanis egy értelmezés mellett foglal állást, és a darab mondanivalóját egészében azon eszmének tulajdonítja. A témában való kutatásaim során úgy tapasztaltam, hogy három nagy vonulat van a *Zivatar* interpretációjában: a pszichológiai értelmezés, a társadalmi értelmezés és a determinisztikus értelmezés.

Ezek közül Cao Yu egyiket-másikat megtámogatja. A drámájában jelenlevő sorsszerűséget egyértelműen vallja, sőt – mint mondja – elsődleges szándéka volt ezt kifejezni. A társadalmi mondanivalót is felvállalja, mint tudat alatti hajtóerőt. A modern pszichológia és az ennek szellemében drámát író alkotók (pl. Eugene O'Neill) tudhatólag mély benyomást tettek rá. Láthatjuk tehát, hogy mindhárom értelmezés bizonyos mértékig létjogosult, véleményem szerint azonban nem szükséges és nem érdemes különválasztani őket, és egyet kizárólagosan tenni meg a *Zivatar* eszmei hátterének. Cao Yu kivételes tájékozottsága és írói érzékenysége arra predesztinálta, hogy mindazt a tudást, érzelmet és

²⁷⁷ Xin 1984: 54.

²⁷⁸ Qian – Wen – Wu 2002: 413.

²⁷⁹ McDougall 1997: 178.

emberi tapasztalatot, amire szert tett, átfogóan és szétválaszthatatlanul szője bele művébe, mint kelmébe a szálakat. Írói lelkülete megértéséhez minden bizonnyal akkor járunk a legközelebb, ha minden hatást motiváltak vagyunk felfedezni a *Zivatarban*, amelyet Cao Yu beleépíthetett.

Az alábbiakban sorra veszek és részletesen tárgyalok a három közül két értelmezést: a társadalmi mondanivalót és a sorsszerű látásmódot alapul vevőt. A harmadik interpretációt, a pszichológiai háttérűt az egyes szereplők jellemzésekor ismertetem, amikor és ahol aktuális.

X.1 Társadalmi tragédia?

X.1.1 Társadalmi reformer vagy költő?

Ahogy már korábban írtam, Cao Yu példaképe, Ibsen mindig udvariasan, de nyíltan elhárította, mikor darabjaiba konkrét társadalmi mondanivalót olvastak, vagy egy-egy nagy ügy (például a feminizmus) szószólójának kiáltották őt ki általuk. Ahogy Joan Templeton rámutat, Ibsen mindvégig küzdött az ellen, hogy problémadrámák propagandaírójává tegyék meg őt. Ezt a téves reputációt valószínűleg Shawnak „köszönhette” a már említett, egyébként méltató cikk miatt, amelyben az angol drámaíró a 19. század legnagyobb „tekintélyrombolójának” nevezte Ibsent. Ibsen valójában, ahogy Templeton fogalmaz, „nem alacsonyodott le társadalmi problémákhoz”²⁸⁰. Ő „az emberi lélek igazságának poétája” volt.

Az ibsenizmus kapcsán írtam, hogy Kínának Ibsenre elsősorban mint társadalomkritikusra, és csak másodsorban mint drámaíróra volt szüksége. Cao Yu nem feltétlenül osztotta a felvilágosult kínai értelmiség véleményét. Úgy tűnik, ő és Ibsen rokonlelkek voltak. Cao Yu hasonlóan nem a társadalmi igazságosság bajnokának, hanem költőnek tartotta magát. Ő és a norvég mester, mindketten próbáltak mélyebbre tekinteni, mint a társadalmi felszín, műveikben *az ember* áll a középpontban, vívódásaival, küzdelmeivel, magányos útkeresésével. Ahogy Zheng Rong 郑榕 írja Cao Yuról: bár nem maradt érzéketlen a korabeli baloldali irodalom hatása iránt, de a művészetet nem tudta a

²⁸⁰ Templeton 1989: 28.

propaganda szöcsövévé silányítani. Szilárdan hitte, hogy az irodalom első számú feladata az emberi természet feltárása, ábrázolása. Így ír erről:

Drámaíróként sok éve gyönyörködöm már a szereplőimben. Mindig is úgy éreztem, a drámaírás mindenekelőtt az *ember* megírása, ezért minden erőmmel azon vagyok, hogy alakjaimat a legnagyobb gonddal rajzoljam meg.²⁸¹

X.1.2 Kritika a „kor szellemében”

A *Zivatar* hirtelen jött sikere váratlanul érte Cao Yut. Az *Előszó*ban igyekszik választ adni mindarra a rengeteg kérdésre, ami rövid idő alatt felmerült művével kapcsolatban.

Folyamatosan kérdezték tőlem, hogyan írtam a *Zivatart*, miért írtam a *Zivatart* – ilyesmi kérdésekkel ostromolnak. Az igazat megvallva, ami az első kérdést illeti, én magam sem tudom. A másodikkal kapcsolatban azt tudom mondani, hogy sokan vannak, akik már helyettem megmagyarázták az okaimat. Ezek között a magyarázatok között van, amelyiket alá tudom írni. Ilyen például a „patriarchális nagycsalád bűneinek leleplezése”. De visszaidézvén a három évvel ezelőtti hangulatomat, amikor is a *Zivatart* papírra vettem, úgy érzem, nem lenne illendő kérkednem: nem gondoltam ki tudatosan, hogy én most majd megkritizálok, kigúnyolok vagy megtámadok valamit. Talán, mire a darab elkészült, valamiféle kezdetben távoli, majd egyre hevesebb érzelmi hullám ragadott magával, és ekkor történhetett, hogy ahogy az elnyomással szembeni felháborodás úrrá lett rajtam, a hagyományos családi és társadalmi rendszer ellen fordultam. De mindezek ellenére, amikor megfogant bennem a *Zivatar* halvány gondolata, ami megmozgatta a fantáziámat, az a cselekmény néhány mozzanata, egy-két alak, és mindenekelőtt egy összetett, ámde mégis ősien egyszerű, barbár hangulat volt.²⁸²

Amikor a *Zivatart* írtam, még fiatal voltam. Nem féltem, miket beszélnek majd rólam, hogyan kritizálnak majd az emberek. Nem aggódtam annyi dolog miatt, de nem is töprengtem azon, miféle társadalmi hatást akarok elérni.²⁸³

²⁸¹ Cao 2010: 10.

²⁸² Cao 2010: 42.

²⁸³ Cao 2010: 44.

Számomra nagyon szimpatikus és logikusnak tűnő magyarázat, amit Qian Liqun ad Cao Yu ismételt tiltakozására, hogy drámáját társadalmi problémadrámának minősítsék. A *Zivatart* amint bemutatták, az első kritikák máris definiálták a mű megírásának célját és mondanivalóját. Kimondták, hogy a *Zivatar* a társadalmi valóság közvetlen visszatükrözése, valamint, hogy komoly társadalmi kérdéseket fejteget. Qian szerint a mód, ahogyan a darabot kezelték, fonák volt: egy már a *Zivatar* megszületése előtti keretbe (ti. a társadalmi problémadrámába) helyezve vizsgálták és elemezték Cao Yu művét, amellyel akarva-akaratlanul kategorizálták azt. Cao Yu számára ez egy „rossz méretű, ráerőltetett kabát volt”²⁸⁴. Felemelte szavát, hogy önállóan, szuverén módon értelmezhesse saját művét, és annak előadásai is ebben a szellemben történjenek.

Én egy verset írtam, egy elbeszélő verset. Ez a vers nem biztos, hogy szép, de az biztos, hogy a versolvasás folyton megújuló élményét adja. Elkerülhetetlen, hogy bizonyos való életbeli eseményeket ábrázoljon (mint például a sztrájk), de semmiképpen sem társadalmi problémadráma.²⁸⁵

Ezzel a felfogásával és annak nyílt felvállalásával nem mindig tett jót magának. Bár a *Zivatart* elismert irodalmi személyiségek méltatták, sokan voltak, akik számára a haladás ügye volt az első, és a művészet csak ennek szolgálatában volt értékes. Tian Han és Ouyang Yuqian, a *huaju* két úttörője megkritizálta Cao Yu darabját. Az ő kritikájuknak súlya volt; a *Zivatarnak* idomulnia kellett a kor elvárásaihoz. Véleményük szerint, amiben éltek, „viharos kor”²⁸⁶, amikor a színpadon nem lehet „eltekinteni” a társadalmi valóságtól, vagy csak mellesleg ábrázolni azt. A *Zivatart* „hibásnak” találták, és sürgősen nekiláttak, hogy társadalmi tragédiát alkossanak belőle.

Szerencsére, Cao Yu drámájának szövegén érdemi „javítást” végül senki nem hajtott végre, de a hangsúlyt sikerült eltolniuk a társadalomkritika felé. Az előhang és az utóhang ellentmondást nem tűrő elhagyása egyértelműen ennek érdekében történt: a társadalmi mondanivaló szempontjából fölöslegesek voltak, csak elvonták a figyelmet a lényegről. Cao Yu szenvedett attól, hogy kora társadalmi miliője ilyen dominánsan meghatározza műve értelmezését, mert úgy érezte, a kor átlagos standardjával közelítve csak felszínesen lehet megérteni a *Zivatart*. Ahogy idéztem is, Cao Yu köztudottan felvállalta, hogy drámájával a

²⁸⁴ Qian 2007: 43.

²⁸⁵ Cao 2010: 57.

²⁸⁶ Qian 2007: 47.

régi rendszer ellen szólal fel, a baj csak az volt, hogy ennek – sokak szerint – nem tudatalatti motivációnak, hanem a megírás tisztán kitűzött céljának kellett volna lennie.

Song Limin 宋立民, a kínai cikkek hangulatától idegenül, kissé ironikusan, de nagyon találó módon beszél a *Zivatarral* kapcsolatban a *zhuti houxing* 主题后行, vagyis „utólagos téma” fogalmáról, amely, ahogy írja, már egy ideje széleskörűen elfogadott vélekedés az elemzők között. Eszerint az ifjú Cao Yunek még nem volt kialakult osztálytudata, csak később döbbsen rá, mekkora jelentőségű társadalmi kérdést érintett, és ettől kezdve felvállalta a régi rendszer kritikáját, mint magasztos írói célt.²⁸⁷ Song azért hozzáteszi, bár ez egy elfogadott elmélet, azért higgyünk az írónak magának is, aki másképp nyilatkozik, és hosszan idézi az *Előszót*, amely fehéren-feketén tartalmazza Cao Yu saját elemzését.

Tapasztalatom szerint a *Zivatarral* foglalkozó kínai nyelvű irodalomkritika sodrása igen lendületes. Nagyszámú elemző fogalmaz meg nagyon hasonló mondanivalót, hasonló stílusban, hasonló terminológiával. (Több alkalommal találkoztam részek vagy egész cikkek szó szerinti plágiumával is.) Sokan sok, előttük megfogalmazott tézist fogadnak el abszolút igazságnak; más szerzők, gondolatok, elméletek vitatása, cáfolása igen ritka. Egy szerző cikkében gyakran csupán előzőleg megfogalmazott kritikák összefoglalását adja, gyakran előfordul, hogy bármiféle egyéni gondolat hozzáadása nélkül.

Kortárs szerző kritikájával egyáltalán nem találkoztam. Számomra már az is figyelemfelkeltő erővel bírt, ha egy szerző régebbi kritikus elméletét vonta kétségbe, ajánlott helyette új értelmezést. Azok a cikkek is megragadtak, amelyeknek tézisével, felvetéseivel nem tudtam azonosulni, pusztán annál az oknál fogva, hogy konstruktív hozzáállásukkal a fősodortól merőben eltérő hangot képviseltek. Ide tartozik Song Limin cikke is, amely kritikusan, de intelligens attitűddel és tudományosan objektív hangon nyilatkozik meg általa olvasott nézetekről. Az sem gyakori, hogy egy cikkíró Cao Yu saját életében tett nyilatkozatát tekintse mérvadónak egy elfogadott „trenddel” szemben. Különösen releváns ez egy olyan témában, amelyben Cao Yut előszeretettel bírálták, és ahogy ő fogalmazott, „kommentálták helyette műveit”²⁸⁸.

²⁸⁷ Song Limin 2006: 30.

²⁸⁸ Cao 2010: 51.

X.1.3 „Ez a társadalom már nem fog sokáig fennállni”

A hiteles önéletrajzi írások alapján ténynek tekinthető, hogy Cao Yu nem társadalmi problémadrámának *szánta* művét. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a *Zivatar* nem lett a szó szoros értelmében realista alkotás. Kora társadalmáról hű képet fest; azt, hogy valós életélmények alapján született, Cao Yu maga is többször hangsúlyozza. Alakjainak természetes és hiteles formában való megalkotására éppen az tette képessé az író, hogy mélyen, belülről tapasztalta meg korának társadalmi valóságát.

Azzal, hogy visszautasította a társadalmi problémadráma írójának szerepét, Cao Yu nem azt akarta kommunikálni, hogy nincs is ellenérzése kora társadalmával szemben. Sőt, visszaemlékezésében, egészen nyíltan, így ír fiatalkori gondolatairól:

Úgy éreztem, ez a társadalom méltatlan. Magam olyan sok felháborító galádságot hallottam, láttam, tapasztaltam, hogy eljutottam oda: változásra van szükség. Amikor a *Zivartart* írtam, már tisztán éreztem, ez a társadalom már nem fog sokáig fennállni. A szívemben düh, gyűlölet és nyughatatlanság élt, ez lehet az a bizonyos úgynevezett *igazságérzet*... (...) De honnan is jött ez az igazságérzet? Hát olvastam a május negyedike mozgalom új könyveit, olvastam Lu Xun műveit, Guo Moruo verseit, ezekből sokat tanultam. Úgy éreztem, ha már írni fogok, úgy akarok írni, mint ők, hogy közben *jót tegyek*. Nem volt letisztult célom; valószínűleg én vagyok az az értelmiségi, aki a haladást és az igazságot keresi, de közben nem tudja pontosan, mik is ezek.²⁸⁹

Lau 1970-ben írt könyvében úgy fogalmazza meg, hogy a *Zivatar* kora társadalmának két súlyos kérdését veti fel: a kapitalista kizsákmányolás alatt szenvedő munkások siralmas helyzete iránti szocialista felhangú aggodalmat, és a patriarchális társadalom megnyomorító súlya alól kitörni vágyó, személyes szabadság és boldogság kikövetelésére irányuló egyéni erőfeszítést. E minőségében pedig a *Zivatar* olyan könyörtelen támadás a hagyományos kínai erkölcsök és társadalmi rend ellen, hogy a hatalom később három alkalommal is tilalom alá helyezte.²⁹⁰ Lássuk, hogy egyénien megrajzolt alakjain keresztül Cao Yu hogyan fogalmazza meg ezt a társadalomkritikát, amely írás közben bevallottan „magával ragadta őt”.

Zhou Puyuan alakjában a tradicionális kínai társadalom megbecsült tagját rajzolta meg. A konfuciánus erkölcsi háttér kényelméből és védelméből kapitalista szellemben

²⁸⁹ Cao 2010: 41–42.

²⁹⁰ Lau 1970: 6.

meggazdagodó bányamánás a darab során minden általa képmutatóan képviselt elvre rácsfol: Cao Yu leleplezi a tökéletessége mögötti tökéletlenséget, a jóindulata mögötti könyörtelenséget, az egyenessége mögötti önzést, az erényessége mögötti ürességet.²⁹¹ Lau értelmezése szerint, amelynek, úgy gondolom, helyt lehet adni, családtagjainak vergődése iránti érzéketlensége, sőt, vaksága révén Zhou Puyuan Cao Yu drámájában nem csupán mint az abszolút hatalom félelmetes jelképe jelenik meg, hanem a nép ellenségeként is: egy vezető, aki semmibe veszi alattvalóinak szenvedését.²⁹² Lau továbbmegy, és így fogalmaz: „A nyomasztó és az erkölcsösség látszata mögött valójában rothadó Zhou-ház az elavult, patriarchális Kína minden gyalázatát testesíti meg, ahonnan az egyén, utolsó megmaradt erejével szabadulni akar. És mivel a család – különösen Kínára igaz ez – egy miniatűr társadalom, a Zhou-ház az erkölcsileg hanyatló konfuciánus Kína szimbóluma lesz.”²⁹³

Mindez nem összeférhetetlen Cao Yu szavaival. A család, mint a társadalom sejtje, igen alkalmas arra, hogy annak fonákságait visszatükrözze. Kiemelten igaz ez Kínában, ahol a konfuciánus ideológia alaptétele, hogy a társadalomban mindenkinek megvan a jól meghatározott helye, és ez a hierarchia „összezsugorítva” a családra is érvényes.²⁹⁴ Nyilvánvalónak tűnik, hogy Cao Yu nem konkrétan a *Zhou család* sorsát akarta elmesélni, hanem egy *tipikus korabeli családot* jelenített meg. Közkeletű – és emészthető – értelmezés, hogy a Zhou-ház bukása a fentiek értelmében így túlmutat önmagán, és a társadalom közelgő összeomlását vetíti elénk.

A *Zivatarban* az *otthon* nem az a hely, amelynek lennie kellene, vagy inkább mondjuk úgy, a Zhou-ház egyáltalán nem otthon. Kivétel nélkül mindegyik szereplő megjegyzést tesz a ház ridegségére, börtönre emlékeztető fojtogató hangulatára, és mindenki meg is fogalmazza a menekülés vágyát. Egyesek egy új élet, új eszmény lehetőségében reménykednek, mások az itt elkövetett bűnöktől és a rájuk nehezedő felelősség súlyától futnának el. A konfuciánus etika otthonoktól elvárt szépen megfogalmazott jellemzői, a „kegyes apa és engedelmes fiú”, az „idősek és fiatalok rendezett besorolása”, „báty és öcs közötti harmónia” itt nem valósulnak meg. Itt veszekedés van, gyűlölködés, szenvedés,

²⁹¹ Mao É.n.: 108.

²⁹² Lau 1970: 21.

²⁹³ Lau 1970: 23.

²⁹⁴ Ez az elmélet valójában fordítva igaz, pontosabban, kiindulási pontja más. A konfuciánus állammodell a családmodellen alapult. Jiyuan Yu rámutat, hogy a családra vonatkozó rituálék voltak az alapvetőek, az állami szertartások pedig a családiak „felnagyított változatai” voltak. A családi apa-fiú kapcsolat állami szintre emelve jelenti az uralkodó és az alattvalók kapcsolatát; ez a társadalom alapja. Csak az tudja a birodalmat jól irányítani, aki ugyanezeket az (ti. a helyes) elveket először saját családjában megvalósítja. Lásd Yu, Jiyuan 2007. *The Ethics of Confucius and Aristotle: The Mirrors of Virtue*. New York, London: Routledge, Taylor and Francis Group, 129.

vérfertőzés: minden, ami *romlott*. Nem csoda, hogy Cao Yu ilyen otthont alkotott; ő is hasonlóan nőtt fel. Ha belegondolunk, ékesszólóbb kritikája nem létezik az otthonnak, mint hogy mindenki el akarja hagyni... Újabb erőteljes jelzés Cao Yutól, hogy ez a társadalom már régen nem úgy működik, ahogyan kellene: önzés és képmutatás uralkodik, igazi rend és szeretet pedig nincs jelen. Az egyén nem lehet boldog egy ilyen környezetben, márpedig most először merül fel a kínai történelem során, hogy az egyén is szeretne boldog lenni.²⁹⁵

Cao Yu műve sokkal inkább egy lírai tapasztalatból született vallomás, mint egy szándékolt, globális össztársadalmi kritika. De még ha „tudatalatti” volt is, Cao Yu nem rázhatta le magáról a kor szellemét, és azoknak a drámaíróknak az örökségét sem, akiket olvasott és becsült. Ha közelebbről megnézzük, példaképei saját korukban mindannyian arra használták fel a drámát és a színpadot, hogy koruk korrupt társadalmának tükröt tartsanak. Ibsen maga ugyanebben a szellemben nyilatkozott:

Minden, amit megírtam, szorosan kapcsolódik ahhoz, amit átéltem, még ha nem is mindig saját élményem. (...) Egyikünk sem menekülhet meg annak a társadalomnak a felelősségétől és bűneitől, amelyhez tartozik.²⁹⁶

Bi Lei 毕垒 a *Vörös szoba álmához* hasonlítja a *Zivatart*: mindkét mű „a feudális nagycsalád erőteljes kritikája”²⁹⁷. Cao Yu szintén ebben a szellemben nyilatkozott, és több szempontból is bírálta a korabeli társadalmi rendet.

A régi társadalomban a nőknek semmiféle lehetőségük nem volt idegen férfiakkal érintkezni. A gazdag házaknál az, hogy a második feleség és az első házasságból született fiú között intim kapcsolat jött létre, hihetetlenül gyakori volt. Amikor a *Zivatart* írtam, senki nem mondta meg nekem, mit írjak, de megírtam, nem tudtam nem megírni, és nem tudtam nem ilyenre írni. Az a kor, az a társadalom már valóban elviselhetetlen volt számomra.²⁹⁸

Zhou Puyuan, mint a patriarchális család feje, erős kontroll alatt tartja családját. Sokan értelmezik úgy, hogy a fent említett értelemben végső soron a fiatalok, Ping és Sifeng

²⁹⁵ Fontos megjegyezni, hogy az ilyen kritika kimondásakor is szem előtt kell tartani a nyugati és keleti társadalmak közötti kulturális különbségeket. A kínai családszerkezet, annak szigorú hierarchiája és szabályrendszere eleve egy kissé rideg, szertartásos otthoni légkört feltételezett. Egy nyugati ember számára egy harmonikusan működő kínai otthon is merevebb és ridegebb, mint amihez ő hozzászokott, ám a kínai társadalomban ez természetes. Mindazonáltal, Cao Yu úgy alkotta meg a Zhou-házat, hogy az ott uralkodó – forráság ellenére fagyos – hangulat még a kínai közönséget is megdermessze.

²⁹⁶ Templeton 1989: 38.

²⁹⁷ Bi 2001: 31.

²⁹⁸ Cao 2010: 42.

öntudatlanul felvállalt vérfertőző szerelméért is ő tehető felelőssé. Ahogy Eberstein rámutat, a hagyományos társadalomban élő nők elszigeteltsége, a kiterjedt klánok fennállása, a módos néprétegek számára lehetővé tett hárem-jellegű családi berendezkedés, és a gyakorlatilag korlátlan hatalom, amelyet a *pater familias* szabadon gyakorolt, megteremtette a legkülönbözőbb vérfertőző kapcsolatok létrejöttének lehetőségét.²⁹⁹

Elérkeztünk egy másik érzékeny problémához, amelyet a darab felvet: a nők elnyomott volta, alsóbbrendű státusza a hagyományos kínai társadalomban.³⁰⁰ Fanyi küzdelme férje zsarnoksága ellen a szakirodalom szinte egyöntetű megítélése szerint a (május 4-e mozgalom hatására) öntudatára ébredt kínai nő küzdelme a férfiak önkényuralma és elnyomása, a nőkre ősidőktől fogva rákényszerített, bénító viselkedési normák ellen³⁰¹, az egyéniség szabadságért, a szabad szerelemért. Ennek a lázadásnak a természetéről és sorsáról a XIV. fejezetben írok még részletesen.

Lu Dahai minden elvakultságával, durvaságával együtt szintén jogos kritikát fogalmaz meg, és pozitív elvet képvisel: megvesztegethetetlen és meg nem alkuvó harcosa a munkásosztály jogainak.³⁰² Zhou Puyuan ugyanis (ebben a tekintetben is) jogosan kipellengérezhető: csak materiálisan kapitalista ő, a kapitalizmus modern szellemiségét sosem tette magáévá; gondolkodásmódja, értékrendje még mindig feudális, mondja róla Mao Jinling 毛金玲.³⁰³ Tian Benxiang szintén fontos realista vonásnak tartja Cao Yu művében, hogy „leleplezi a kínai kapitalizmus feudális voltát”³⁰⁴. Ami Lu Dahai lázadását illeti, Fan Zhiwei 樊志伟 véleménye szerint Cao Yu azt az átmeneti kort ábrázolja, ahol a munkásosztály ereje bár egyre nő, de még nem elég erős, hogy ledobja az igát.³⁰⁵ Yue Ying 岳莹 ezeken kívül hozzáteszi, az idealista fiatalság igencsak korszerű témájának megjelenítése is fontos realista vonása a *Zivatar*nak.³⁰⁶

Mindent egybevetve, a *Zivatar* nem társadalmi problémadrámának íródott, de autentikus forrás, amiből megismerhetjük Cao Yu korának társadalmát. Ez a darabnak erénye, érdeme, de nem megírásának egyetlen oka és célja. A benne megjelenő társadalomkritika nyilvánvaló és felvállalt, de a darab sokkal összetettebb és sokoldalúbb,

²⁹⁹ Eberstein 1990: 53.

³⁰⁰ Ezt a témát több fejezetben is tárgyalom, ezért itt csak megemlítem a fontos társadalmi kérdések között, amelyek megjelennek a *Zivatar*ban.

³⁰¹ Eberstein 1990: 53.

³⁰² Eberstein 1990: 53.

³⁰³ Mao É.n.: 108.

³⁰⁴ Tian 1998: 47–48.

³⁰⁵ Fan 2007: 185.

³⁰⁶ Yue É.n.: 180.

mondanivalója mélyebb és sokrétűbb annál, mintsem hogy pusztán korrajznak tekinthetnénk. Cao Yu figyelembe vette a realizmus szükségességét; példaképeinek tanulmányozása során megértette ennek fontosságát, és tudott vele azonosulni. Ugyanakkor azonban meg is haladta azt: a realitás mögött folyamatosan az emberi lét mélységeit kutatta. Ezzel eljutottunk a *Zivatar* másik fontos értelmezéséhez, amelynek vezérelve a sorstudat.

X.2 A *Zivatar* másik értelmezése: sorstragédia

A *Zivatar*, bár minden adottsága megvan hozzá, hogy az legyen, mégsem elsősorban társadalmi tragédia. Eberstein szerint ez részben annak köszönhető, hogy Cao Yu nem ismerte elég behatóan a gazdasági és társadalmi folyamatok elméletét és gyakorlatát, sem a munkások lélektanát.³⁰⁷ A társadalmi kérdések, legyenek mégoly nagy horderejűek, önmagukban nem tudnak akkora vihart kavarni, amely ilyen mélységű emberi tragédiát okoz. Ehhez valami ezeknél magasabb és misztikusabb erő szükséges: a Sors. Cao Yu sokat tanult az ókori görög drámaíróktól, és az ókori görög dráma sors-fogalma mélyen beleivódott tudatába. Saját bevallása szerint ez az emberi élettel játszó misztikus erő jobban foglalkoztatta és közvetlenebbül ihlette művei megírására, mint korának társadalmi kérdései.

X.2.1 Cao Yu az utánzásról

Mint már említettem, Cao Yu egész alkotói pályája során végig reflektált saját műveire, így ma első kézből származó „kommentárok” könnyítik meg műveinek értelmezését. Írói hitvallását is mindig büszkén vállalta. Úgy gondolta, egy magára valamit adó modern kori szerzőnek ismernie kell a saját és a világ népeinek irodalmát, mindenekelőtt pedig annak a műnemnek a történetét és művelőit, amelyben alkotni kíván.

Ahhoz, hogy valaki jó író lehessen, elengedhetetlennek tartotta ezt az alapműveltséget, valamint, ami még fontosabb, azt, hogy a modern szerző a korai nagy mesterek művészetére iránt megfelelő tisztelettel és alázattal viseltessen. Ez eddig akár még egy hagyománykövető jó konfuciánus szerző *ars poeticája* is lehetne. Ám Cao Yu korában

³⁰⁷ Eberstein 1990: 54.

a haladó gondolkodók vallották és hirdették, hogy az értékteremtés nem kötődik egyértelműen a régi mesterek szolgai másolásához. Egy modern kori szerzőnek lehetnek értékes, *új* gondolatai, melyeket, ha –hiteles és igényes formában– megoszt a közönséggel, a régiekhez képest is gazdagíthatja az emberi kultúrát. Ez a gondolat Kínában az irodalmi forradalom koráig hallatlan merészségnek számított.

A tehetség, az eredetiség azonban nem elegendő. A klasszikusok alapos ismeretének birtokában alkothat csak valaki igényesen és hitelesen, és hozhat létre modern értéket. Cao Yu önéletrajzi írásában így foglalta össze erről alkotott nézeteit:

Egy kínai szerzőnek járatosnak kell lennie Kína történelmében és hagyományos kultúrájában. Hazánk kulturális öröksége végtelenül gazdag. A külföldi szerzők műveiből is lehet meríteni. (...) Vannak olyan fiatal íróink, akik a hagyományos kínai kultúrához nagyon keveset értenek, a külföldit viszont jól ismerik. Természetesen én sem a „régiekhez való visszatérést” propagálok, és nem is ellenzem, hogy a modern kori külföldi művészeti iskolák tapasztalatait beépítsük. Azonban szeretném, ha ifjú íróinknak igénye lenne megismerni a kínai történelmet és kiemelkedő kulturális örökségünket, és többet olvasnák a kiváló ókori kínai szerzők remekműveit.³⁰⁸

Az idő Cao Yut igazolta: a gyökerektől elszakadó, pusztán a forradalmi eszméket propagáló „írók” ismertsége többnyire tisztavirág életű volt, ő maga viszont minden bizonnyal részben alázatos, ám mégis öntudatos hozzáállásával tudott úgy alkotni, hogy nevét beírhatta Kína és a világ drámatörténetébe. Cao Yu művészetében egyesítette a kínaiak által hagyományosan vallott értékeket a modern kor hangjával és igényeivel, és radikálisabb eszmetársaival ellentétben, ő az előbbi nem érezte szükségesnek feláldozni az utóbbi oltárán. *Meg akarta haladni* a régieket, de nem akarta *megtagadni* örökségüket.

Egy helyütt így írnak róla:

Amit Cao Yu saját művészetében fáradhatatlanul hajszott és megvalósítani vágyott, az egy Nagy Egységes Dráma Világ, amely magába foglalná az emberiség drámai kincstárának legjavát: a klasszikus görög tragédiától és komédiától kezdve, Shakespeare-en keresztül Ibsen, Csehov és O'Neill művészetét. Cao Yu munkássága maga a hagyományos kínai és a nyugati színházművészet ötvözete, a tradicionális kínai költészet és a nyugati szimbolizmus harmonikus egysége.³⁰⁹

³⁰⁸ Cao 2010: 26.

³⁰⁹ Qian – Wen – Wu 2002: 421.

Cao Yu önéletrajzi írásaiból, életéről és műveiről adott interjúiból sok helyütt kitűnik ellentmondásos viszonya az „irodalmi utánpótláshoz”. Már szoltam a *Zivatar* színvonal sikere után fellángoló, kitartó irodalomkritikai érdeklődésről. Cao Yut gyakran kérdezték forrásairól, vagy egyszerűen deklarálták, mely külföldi drámaíró mely műve ihlette az adott darabot. Az író az *Előszó*ban hosszan reagált ezekre a feltevésekre. Saját szavainál kifejezőbben nem lehet megfogalmazni hozzáállását, így idézem őt:

Nagyon csodálom azokat az embereket, akik időt és fáradságot nem kímélve műveimhez ékes nyelven helyettem lábjegyzeteket írnak. Miután a *Zivatar* itthon is néhányszor bemutatták, igen gyakran hallani, hogy engem Ibsen tanítványának titulálnak, vagy éppenséggel arra hívják fel a figyelmet, darabom bizonyos részeit milyen egyértelműen inspirálta Euripidész *Hippolitosza* vagy Racine *Phaedrája*. Őszintén szólva, ez engem némiképp meglep. Én *önmagam* vagyok – jelentéktelen képességeimmel nem vagyok képes kikémleni a dráma nagymesterei titkainak mélységét, mint ahogyan az éji féreg sem foghatja fel soha a nappal világosságát. Az elmúlt több, mint tíz évben valóban több drámai művet elolvastam, játszottam is sokban, de bárhogyan töröm is a fejem, nem tudok visszaemlékezni, hogy bármely darab bármely részét szándékosan utánoztam volna. Vagy talán becsapom magam, és tudat alatt valóban ezt tettem: hálátlan szolga vagyok, aki el-elesen gazdája aranyfonalából, hogy azt saját hitvány ruhájába szője, és azt hiszi, ezek az (ő kezének érintésétől megfakult) aranyfonalak ettől már nem is a gazdáéi. Valójában meg, kölcsönvenni valakitől egy történet-törédket, egy-egy epizódot, az még nem szégyen. Számos példa akad rá a hazai irodalomban, hogy egyazon történet régi és újabb kori mesterek keze alatt különböző formában, versben, drámában, regényben vagy éppen novellában ölt testet. De ha képes lennék rá, hogy hideg fejjel kielemezzem saját művemet (ami ugye a szerző mindenkor elfogultsága miatt nem tanácsos), azt mondanám, nem emlékszem, melyik művel a gondolataimban ültem le a *Zivatar* megírni. Ugyanakkor úgy érzem, hogy amennyiben az általam tisztelt és csodált nagymesterek ereje és írásuk szépsége az én műveimen is átüt, ha csak egy tollvonás erejéig is, az számomra a legnagyobb megtiszteltetés.³¹⁰

E kissé ellentmondásos vallomás alapján, amely „a konfuciánus szerénység és a művészi öntudat érdekes elegye”³¹¹, valószínűnek tűnik, hogy Cao Yu egy drámaíró vagy egy mű rá gyakorolt hatását nem különböztette meg tisztán az utánpótlástól, melyet önmagában

³¹⁰ Cao 2010: 49–50.

³¹¹ Lau 1970: 8.

valószínűleg szolgálainak ítelt és elégtelennek tartott. Hogy összességében mit gondol a drámai alkotásról, saját szavaival így hangzik: „Aki drámát akar írni, nem elég, ha csak egy drámaíró tanulmányoz. Több szerző több művét kell olvasni, engedni, hogy hassanak ránk, átítasson minket hangulatuk és szellemiségük. De ennél még fontosabb, hogy végül a saját utunkat járjuk.”³¹²

X.2.2 A klasszikus görög dráma hatása a *Zivatarra*

Cao Yu korán kapcsolatba került a klasszikus görög drámával, és nagyra értékelte azt. Tisztelte, hogy a műnem, amihez mélyen vonzódott, Európában ilyen ősi múltra tekint vissza, és igénye volt e múltat megismerni. Tudott *Arisztotelész* korszakalkotó művéről, az i. e. 4. században íródott *Poétikáról*, amelyet gyakran méltatott, mint az ókori görög tragédiaírás művészetének és technikájának összegzését.³¹³

A három nagy ókori görög tragédiaköltő, Aiszkülosz (i.e. 525–456), Szophoklész (i.e. 497–406) és Euripidész (i.e. 480–406) darabjaiból Cao Yu egyaránt olvasott, és minden szerzőben mást csodált. Saját bevallása szerint Aiszküloszban a „hatalmas, de mégis egyszerű és tiszta érzelmek” ragadták meg, Euripidésztől pedig „a valóság kikémlésének képességét és írói realizmusát” kívánta eltanulni.³¹⁴

Ahogy Cao Yu az *Előszó*ban utal rá, a darabot a cselekmény mostohaanya-mostohafiú vérfertőző szerelmi szála miatt kezdettől fogva valóban sokan rokonították

³¹² Cao 2010: 33.

³¹³ Tudjuk, hogy a dráma a kínai irodalom hosszú története során sokáig nem örvendett nagy presztízsnak. Cao Yure mély benyomást tett, hogy az i. e. 4. századi Görögországban Arisztotelész (kínaiul *Yalishiduode* 亚里士多德) a drámát az irodalmi alkotás legnemesebb formájának tartotta, és ekként is öröközte meg művében. A *Poétikában* (kínaiul *Shixue* 诗学, „a költészet tana”) több helyen konkrétan megfogalmazza, melyek azok a kritériumok, amelyek a drámát a többi műnem fölé emelik. A dráma másik műfajáról, a komédiáról csupán érintőlegesen szól, elsősorban a tragédiát mint drámai műfajt veti össze az epikai alkotásokkal.

Mi több, nemcsak az epikához hasonlítja, és annál tartja különbnek a drámát, általánosabb következtetéseket is levon. Kínában mindig is kiemelkedő szerep jutott a történetírásnak, amely egyidős az irodalommal, sőt, annak meghatározó részének tekintették. Kínában egyenesen eretnekség lett volna az a gondolat, hogy a drámaírás értékesebb a történetírásnál. Arisztotelész pedig ennél nem kevesebbet állít, mikor így ír:

Nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján. A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e, hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.³¹³ (Arisztotelész 1994: 14.)

³¹⁴ Xu – Zhang 2004: 45.

Euripidész *Hippolüosz*ával (i.e. 428) és ennek francia klasszicista adaptációjával, a Racine által írt *Phaedrával* (1677). Cao Yu nagyra tartotta Euripidész *Médeia* című drámáját (i.e. 432) is; a *Zivatar* hősnőjét, Zhou Fanyit gyakran ennek címszereplőjéhez is hasonlítják.³¹⁵ Szophoklész *Oidipus király* (i.e. 429) című darabjával csak később kezdték a *Zivatart* összehasonlítani, mára viszont – kutatásom folyamán úgy tapasztaltam – ebben a témában egyértelműen ez a leggyakrabban elemzett párhuzam.³¹⁶

Későbbi elemzői szerencsére mélyebbre ástak, mint a kezdeti, tematikus egyezésnél leragadó kritikusok, és azóta ennél árnyaltabbnak tartják a rá tett görög hatást. Cao Yu nem utánozta ezeket a drámákat, hanem ihletet merített belőlük. A kínai szakirodalomban visszatérően a következő igékkel jellemzik ezt a két folyamatot: a *mofang* 模仿 azt jelenti, „másolás útján követ”, míg a *jiejian* 借鉴 jelentése: „hivatkozásul használ”, „tanul belőle”, „más tapasztalatából merít”, „tükörként használ”. (A *jian* 鉴 írásjegy eredeti jelentése: bronztükrő.) A *Zivataron* valóban több szempontból érződik a klasszikus görög dráma hatása³¹⁷, ezeket a szempontokat szeretném most röviden áttekinteni.

1. A „sorstudat” (*mingyun guan* 命运观)

Cao Yu az *Előszó*ban visszautasítja, hogy a *Zivatart* egyoldalúan a korban oly divatos (és szinte elvárt) társadalmi problémadrámaként értelmezzék. Mint írja, a *Zivatar* nem problémafelvető vagy -megoldó céllal született; hanem, mint már korábban idéztem, megírása Cao Yu számára egy „sürgető érzelmi szükséglet” volt. A *Zivatar* sötét és nyomasztó hangulatának forrása az akkor 23 éves fiatalember személyes élettapasztalata. Cao Yu úgy érezte, az univerzumban egy „ kozmikus kegyetlenség” (*tiandi jian de canren* 天地间的残忍)³¹⁸ uralkodik. Ez a „ kozmikus kegyetlenség” egy harc, amely mögött egy

³¹⁵ Erre a párhuzamra részletesen a Fanyi anyaságával foglalkozó, XIII. fejezetben térek ki.

³¹⁶ Ennek oka valószínűleg az irodalomkritikai szemléletben beállt változásokban keresendő. Cao Yu korában egy mű legnagyobb értékmérője társadalmi hasznossága volt. Ez a felfogás gyakran kikényszerített és egyoldalú elemzéseket eredményezett, nemegyszer figyelmen kívül hagyva az író eredeti elgondolását. Később, ahogy a társadalmi mondanivaló relevanciája csökkent, az elemzők az újonnan megismert stílusirányzatok fényében kezdték szemlélni az irodalmi alkotásokat. A pszichológiai megközelítés viszonylag új, de igen erőteljes áramlat, amely érezhetően dominálja a modern kori elemzéseket. Ennek hatása – véleményem szerint – üdvös, hiszen a kutatók így az adott történelmi körülményeken túltekintve, Cao Yu hőseiben felfedezik az egyetemes emberi vonásokat, ez pedig egybeesik Cao Yu kívánságával és eredeti ábrázolási szándékával, és a *Zivatar* komplexebb megértését teszi lehetővé.

³¹⁷ Cao Yu későbbi műveiben háttérbe szorul a görög ihletettség, és más drámaírók hatása jobban érvényesül.

³¹⁸ Cao 2010: 51.

„irányító” (*zhuzai* 主宰) áll. Ez az irányító az, akit a héberek „Istennek”, az ókori görögök „Sorsnak”, a modern kor emberei pedig, a babonákat elvetve a „természet törvényének” neveznek.

Cao Yure nyitottsága folytán ugyan hathattak más vallások, de drámája mégis „hazai termék”. A szövegben a sorssal összefüggésben legtöbbször az „ég”-re, az „ég akaratára” és az „ég parancsára” hivatkozik. A kínaiak szemében a legfőbb felső erő az Ég. Ez látható abból is, ahogyan a világról vélekednek, ugyanis a „világ” neve: „égalatti” (*tianxia* 天下). A konfuciánus ideológia minden részletre kiterjedő elméletet dolgozott ki az Ég hatalmának alátámasztására. Ellentétben a nyugati vallásokkal (ókori görög hitvilág, kereszténység), Kínában nem jellemző az Ég *antropomorf* (emberalakú) megszemélyesítése. Ami viszont a nyugatihoz hasonló felfogás, az a hozzá kapcsolódó előre elrendeltség, amely akár véletlenszerű, akár tudatos módon, de megváltoztathatatlanul irányítja az égalatti lakóinak életét.³¹⁹

Cao Yu megalkotta saját, személyes felfogását. Felhívja a figyelmet, ennek az „irányítónak” a működését helytelen azonosítani a predesztinációval. Ebben az univerzumban nem az eleve elrendelés, nem is valamiféle igazságszolgáltatás (*baoying* 報應) érvényesül: ez a felsőbb hatalom szeszélyesen, kénye-kedve szerint játszik az emberi életekkel, és korántsem megérdemelt alapon osztogatja a büntetést és a jutalmat.

Azt akartam megírni, az emberiség milyen szármalmas kis állatfajta. Öntelten él, mintha maga irányítaná a sorsát, valójában azonban nem ő irányítja. (...) Egy szűk kis bambuszketrecben él, és olyan büszke, mintha az egész világot szabadon bebarangolhatná. (...) Én szánakozó lelkülettel írok drámát. Ezért tartom olyan nagy becsben a közönséget. Magam egy szegény házigazda vagyok, aki Isten helyére ülteti meghívott vendégeit, hogy azok hozzá hasonlóan szánakozva végignézhessék az alatt mozgó élőlények vergődését. [A szereplők] Bármily vakon küzdenek is, hogy kiszabadítsák magukat, csupán kábán, angolnák módjára siklanak összevissza az érzelmek poklában, nem tudván, hogy a tízmillió *ren* mélységű szakadék már tátja hatalmas száját. Olyanok, mint az ingoványba tévedt versenyló: minél inkább küzd, annál mélyebbre süllyed a halál mocsarába.³²⁰

³¹⁹ Ennél a pontnál én pusztán el szerettem volna helyezni a *Zivatar* sorstudatát a kínai hitvilág hátterében. Bővebb információért a témában lásd Yixia, Wei. 2017. *The Chinese Philosophy of Fate*. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd. and Heilongjiang Education Press.

³²⁰ Cao 2010: 51–52.

Cao Yu írásait olvasva valóban az az érzésünk, mintha egy költő szólna hozzánk. Olyan szemléletes, képekben bővelkedő, választékos szókinccsel fogalmazza meg mondanivalóját esszéiben is, amely egyedi a kor *baihuá*ban gyakran igen száraz stílusban íródott problémadrámái között.

Meglehetősen nyomasztó ez a kép, melyet Cao Yu a világról fest. Itt megjegyzendő, hogy eltérés van Cao Yu és a görög mesterek sorsfelfogásában, legalább két tekintetben. Először is, a felsőbb hatalom viszonyulásában az emberekhez. Mikor Thészeusz részben saját elhamarkodottságának bűne folytán elveszíti fiát, bánatának láttán Euripidész ezt adja Artemisz istennő szájába: „Ha jámborok hálnak meg, őket sajnálják az istenek, irtó pusztítást hitványak közt téve csak”³²¹. Ezek szerint az istenek szánják az ártatlanokat, ugyanez a következtetés viszont nem vonható le Cao Yu „ kozmikus kegyetlenségéről”.³²²

A másik tekintet a Sors szerepének hangsúlya a darabon belül. Az ókori görögök (a színdarabok szereplői is) mindannyian feltétel nélkül elfogadták és természetesnek vették, hogy életüket nem saját maguk irányítják: az *Oidipus király*ban például az isteni jóslatot alapvető bizonyossággként kezelik. Létezik ugyan emberi bölcsesség és akaraterő, de ezek az istenek szándékával szemben tehetetlenek. A *Zivatar*ban Lu Shiping az a szereplő, akiben a Sorsban való vak hit megtestesül, a többiek nem árulnak el hasonló nézeteket. Song Limin cikkében részletesen elemzi az asszony sorstudatát.³²³ Shiping az, aki egyedül a sors kegyetlen játékaival magyarázza a két család sorsának elválaszthatatlan összefonódását és elkerülhetetlen tragédiába torkollását.³²⁴

Cao Yu jelezte, a kritikusok, akik szerint a *Zivatar* szerzője fatalista nézeteket vall, tévednek.

Az, hogy a szegénységben élők közül sokan hisznek a Sorsban, természetes. Egy egész életen át tartó nyomort, küszködést nem is lehet másképp elviselni, mintha előre elrendeltnek tekinti az ember, és ebből a magyarázatból merít némi vigasztalást. De nem

³²¹ Euripidész 1964: 147.

³²² A téma francia klasszicista átdolgozásában, Racine művében némileg módosult az istenek megítélése: „Az istenek, kiket vonz e kaján dicsőség, Hogy egy gyenge szíven bosszújokat kitöltsék” – szól keserűen Phaedra. (Racine 1992: 37–38.) Az istenek önkényes „packázása” az emberekkel, ha enyhébb formában is, de már közelebb áll Cao Yu felfogásához.

³²³ Song Limin 2006: 31.

³²⁴ Shipinghez hasonlóan, Euripidész *Hippolitos*zában Thészeusz, a megtévesztett apa, aki bűnösnek hiszi fiát, így kiált fel: „Lehet, hogy valaha valaki őseim közül vétkezett, s engemet érte büntet isten keze.” (Euripidész 1964: 131.) Az öröklődő bűn Thészeusz és Shiping szemében is igazságtalan, de természetes jelenség.

szabad azt gondolni, hogy egy színdarab bármely szereplőjének gondolkodásmódja automatikusan a szerző gondolkodásmódját tükrözi.³²⁵

Ahogy Zhou Zhiyan 周志艳 felhívja a figyelmet, a fenti meglátásból egyenesen következik egy másik jelentős eltérés az *Oedipus király* és a *Zivatar* között. Az ókori görög drámák gyűjtőpontjában egyöntetűen a Sors, illetve az ellene való küzdelem hiábavalósága áll. A cselekmény egy az egyben e köré a téma köré szerveződik, nem hagyva teret ezáltal másfajta drámainterpertációnak. Zhou szerint a *Zivatarban* az író mondanivalója jóval összetettebb, a darabnak csak egyik értelmezési vezérfonala a sors-elmélet. Lu Shiping, pedig, akin keresztül a sors könyörtelensége beteljesül, még csak nem is a *Zivatar* legjelentősebb szereplője.³²⁶

A *Zivatarban*, úgy érezzük, a szereplőknek az ókori görög drámák alakjainál inkább van szabad akarata. A Sors egy „tragikus kút”, de mi az, ami az egyént a kút közelébe viszi? Régi nyugati drámai hagyomány, hogy a tragikus hős, általában eszményének elérhetetlen volta miatt, elkerülhetetlenül saját veszte felé halad, minden lépése közelebb viszi ahhoz. A *Zivatar* szereplői mind tragikus, kiúttalan helyzetbe kerülnek, de tudtukon kívül ugyanakkor létrehozói is ennek a helyzetnek. Tetteivel, döntéseivel minden szereplő önkéntelenül segíti a tragédia kibontakozását: Shiping, aki – nyomós okból bár, de – lányát „örizetlenül” hagyja, Lu Gui, aki lányát a Zhou-házba küldi szolgálni, Sifeng, akinek lelkében a szerelem felülkerekedik a tisztességen, Fanyi, aki kicsinyes féltékenységeben megakadályozza a szerelmesek szökését, és végül Zhou Puyuan, aki későn jött bűnbánatának jegyében felfedi Ping fia előtt anyja valódi kilétét, ezáltal megvilágítva a szereplők egymáshoz fűződő kapcsolatát. Ha ez a legutolsó, mindent eldöntő jelenet valamilyen okból nem játszódna le, a tragédia még mindig elkerülhető lenne. De nem így alakul, és ez az, amit Cao Yu a kegyetlen sors játékaival magyaráz.

Ez az erő nem válogat ártatlanok és bűnösök között, és csak egy „ürügyre”, hibára vár, hogy rombolhasson. Zhou Puyuan fiatalkori botlása még bocsánatos lehetett volna, ha kitart a szeretett nő mellett, de embertelen tetteivel, hogy gyermekeinek anyját elkergette és sorsára hagyta, szinte kötelezően saját (és mások) fejére hozta a bajt. Ettől a naptól sorsa

³²⁵ Cao 2010: 45.

³²⁶ Zhou Zhiyan 2007: 73. Zhou rámutat, annak oka, hogy a sors megítélése a modern korra megváltozott, az emberiség fejlődésében keresendő. Szophoklész korában a tudomány nem állt a mai fejlettségi szinten, ezért az embereknek semmiféle más magyarázat nem állt a rendelkezésére a világ törvényszerűségeinek megértéséhez. Ez Cao Yu korára már nem igaz, ezért Zhou megfogalmazásában a 20. században a sorsban való hit „olyan szer, amellyel az elnyomó osztály kábítja a szegény népet”.

megpecsételődött: hiába költözik el, nősz meg, él képmutatóan példamutató életet, nem menekülhet, nem bújhat el sorsa elől. Bár kap harminc év haladékot, a vég napján kártyavárként dől össze egész addigi világa, a romok alá temetve ártatlan életeteket. Eberstein így méltatja a *Zivatart* sorstragédiai minőségében:

A Zhou család tragédiája, amelynek magjait évtizedekkel azelőtt vetették el, elkerülhetetlenül sorsszerűnek tűnik. (...) A szerelem halálos gyűlöletbe fordul, a boldogság az elejétől magában hordozza a katasztrófa lehetőségét, az erkölcsösség nem más, mint az emberi romlottság átmeneti elkendőzése, a jelen és a jövő áldozatul esik a múltnak... A család bukása a sors elkerülhetetlenségének dimenzióját vetíti elénk, és azt, hogy az emberi élet kiszolgáltatott egy olyan erő szeszélyének, amelyről az ember elfeledkezhet, de amely egy nap szükségszerűen utoléri őt. A *Zivatarnak* e dimenziója az, ami helyet biztosít neki a világ drámaszínpadán.³²⁷

Li Yan 李燕 szerint a *Zivatar* „a forróvérű fiatalság lázadó kiáltása a sors ellen”³²⁸. John Hu így nyilatkozik a *Zivatarról* sorstragédiai minőségében:

Cao Yu későbbi munkáival, a *Pekingi emberekkel* vagy a *Családdal* összehasonlítva a *Zivatar* a kínai családrendszer feltárásának tekintetében sem nem elég szisztematikus, sem nem elég átható. Ami viszont ennek a darabnak kiemelkedő érdeme Cao Yu drámai életművében és mindenkorai sikerének biztosítója, az az emberi sors bizonytalanságának kiváló bemutatása.³²⁹

2. A „hármasság” (*san yi lü* 三一律)

Arisztotelész ezen alapszabálya végigvonul a drámatörténeten. Sokan, bár sok fejfájás árán, de mereven ragaszkodtak hozzá, pl. a francia klasszicista Pierre Corneille (1606–1684), de akadt olyan is, aki teljesen figyelmen kívül hagyta, mint Shakespeare (1564–1616). Az úgynevezett „hármasság” az idő, a tér és a cselekmény egységét jelenti, vagyis, hogy a darab rövid idő (legfeljebb 24, de még jobb, ha 12 óra) alatt, könnyen behatárolható

³²⁷ Eberstein 1990: 35.

³²⁸ Li Yan é.n.: 37.

³²⁹ Hu 1972: 43.

helyszínen játszódjon, a cselekmény pedig gyors ritmusú, koncentrált és könnyen követhető legyen.

Abban, hogy Cao Yu betartja-e a hármass egységet, megoszlanak a vélemények. Ami az időtartamot illeti, a színpadon eljátszott cselekmény valóban nem egészen egy nap alatt megy végbe: délelőttől hajnali kettőig, ez tehát megfelelne a kritériumnak. Maga a történet viszont, ahogy a szereplők párbeszédéből kiderül, valójában harminc évet ölel fel. Ezenfelül, a darab kerete, az előhang és utóhang a történethez képest tíz évvel később játszódik. Tehát a színpadon összességében negyven év története elevenedik meg előttünk. Az, hogy egy színdarab *története* a színpadi *cselekmény*hez képest tágabb, természetes és óhatatlan jelenség, ezért nem vehető számításba a hármass egységnek való megfelelés megítélésében.

A hely egységének tekintetében a *Zivatar* kifejezetten nem rugaszkodik el a „hármass egységtől”. Igaz, a négy felvonás összesen két helyszínen, a Zhou család rezidenciájának nappali szobájának (I, II, IV. felvonások) és a Lu család otthonának lakószobájában (III. felvonás) játszódik, de ezek térben közel esnek egymáshoz, és mindkettő igen behatárolt teret jelent.

A cselekmény egysége a *Zivatarban* vitatott. A darab ritmusa kifejezetten pergő, az események dinamikusan bontakoznak ki, egy pillanatra sem lankadhat a néző figyelme, azonban a több szálon futó történet megértése koncentrációt kíván. A nyolc szereplő közötti – múltbéli és jelenkori – kapcsolatokra fokozatosan derül fény, a cselekmény pedig megállás nélkül fejlődik, miközben a múltat is feltárja. Akárhogyan ítéljük is meg a történet egységének szempontjából, a *Zivatar* cselekménye bonyolult, de nem kusza, szövevényes; mindenképpen jól szerkesztett, és a vezérfonalak mentén követhető.³³⁰

Mindent összevetve, számos kutató egyetért abban, hogy Cao Yu művét „nem verte bilincsbe a „hármass egység”³³¹, „sokoldalú, tartalmas történetet jelenít meg a színpad korlátozott lehetőségei ellenére”³³². Arisztotelész *Poétikájában* a „hármass egység” a jó tragédia írásának kötelezően betartandó szabálya és egyben szinte biztos záloga. Hogy Cao Yu tudatosan törekedett-e ennek a szabálynak a betartására, vagy sem, erre vonatkozólag

³³⁰ Arisztotelész így fogalmazza meg a cselekmény egységét: „Szükséges tehát, hogy (...) a történet, mivel cselekmény utánzása, egységes és teljes cselekményt utánozzon; a cselekmény részeinek pedig úgy kell összekapcsolódnuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek.” (Arisztotelész 1994: 18.) E definíció alapján a *Zivatar* cselekménye tökéletesen egységes, hiszen minden jelenet szervesen hozzájárul a történet megértéséhez: bármelyik elvétele egyértelműen érthetlenséghez vezetne.

³³¹ Li Yan é.n.: 37.

³³² Fan 2007: 185.

nem találtam önéletrajzi írásában adatot. A tény viszont, hogy ismerte és csodálta az ókori görög tragédiát, valószínűvé teszi, hogy ez hathatott drámai művészetének eszközkészletére.

3. Visszatekintő szerkezet (*huisu shi de jiegou* 回溯式的结构)

Arisztotelész az olyan tragédiát tartotta a legszerencsésebbnek, amelyben a cselekményt *fordulatok* (görög: *peripeteia*; kínai: *tuzhuan* 突转) és *felismerések* (görög: *anagnorisis*; kínai: *faxian* 发现) viszik előre. Az ókori görög tragédiaköltők számos műve élt ezekkel a hatásos eszközökkel, mindenekelőtt pedig Szophoklész *Oidipus királya*, amelyet Arisztotelész a tökéletes tragédiának tartott. A színpadon lineárisan elbeszélte történetnek nincs akkora drámai hatása a lélekre, mint ha a jelenhez vezető múltbéli események menet közben, a színpadon a szereplők dialógusai által válnak világossá.³³³ Ezt az úgynevezett *retrospektív expozíciót* később a világirodalom sok nagy drámaírója alkalmazta sikeresen, többek között Cao Yu első számú példaképe, Ibsen.

Bármelyikük is volt Cao Yu közvetlen mintája erre a technikára, ennek mesteri használata a *Zivatarnak* mindenképpen kiemelkedő érdeme. A darab első percétől kezdve minden jelenetből a helyére kerül a kirakós egy darabja. Cao Yu minden lehetséges kombinációban összehozza szereplőit legalább egy jelenet erejéig, és minden párbeszéd felszínre hozza a múlt egy rejtett szeletét. A néző (vagy olvasó) előtt lassan összeáll a kép, és megérti, mi vezetett a darab drámai jelenjének állapotához.

Ez az egyik terület, amelyen Cao Yu merőben újat hozott a kínai dráma történetébe. A retrospektív expozíció homlokegyenest ellenkezik a hagyományos kínai színdarab, a *xiqu* narratív technikájával. Ma Hongji cikkében hosszan értékeli, a *Zivatar* mely számos tekintetben haladja meg a kínai színházi hagyományokat. Elemzésére a későbbiek során újra fogok utalni, most azonban csak a szerkezetre vonatkozó szempontját fejtem ki.

Ahogy Ma leírja, a *xiqu* elbeszélő technikája egy „örökké változatlan mintát követ”, ezért a darab „a nyugati drámához képest statikusabb, a cselekmény általában egy szálon, a jelen kronológiáját követve bontakozik ki, és többnyire megjósolható kimenetelű”³³⁴. A történet elkezdődik, kibontakozik, majd befejeződik, tehát: elejétől végéig *a néző szeme előtt*

³³³ A fordulatok és a felismerések használatáról bővebben szólok még a XIII. fejezetben, a végkifejlet tárgyalásánál.

³³⁴ Ma Hongji 2007: 53.

történik meg. Ezzel szemben a nyugati dráma e narrációs technikája szerint a cselekmény több szálon fut, túllép az adott szerkezeten és kliséken, a színpadi történet kimenetele pedig megjósolhatatlan. *A történet*, amint a szereplők egymás közötti dialógusaiból *összeáll a néző számára*, szinte azonnal csúcspontra is ér és megoldódik. Egy másik elemző, Fan Zhiwei szerint az események dinamikáját az életszerűség biztosítja, tudniillik, hogy a konfliktus az emberi kapcsolatokból, nem pedig feltétlenül ember és társadalom ütközéséből fakad.³³⁵

A kínai közönség számára bár szokatlan volt ez a fajta elbeszélési technika, de a *Zivatar* elsőprő sikere bizonyítani látszik, hogy a történet fordulatos színpadi „kifejlődése” inkább kielégítette a nézők meghökkentés, borzongás iránti vágyát, mint amennyire megnehezítette a megértést. Zhou Zhiyan Cao Yu nagy erényeként értékeli, hogy a nyugati dráma sorsfelfogását ötvözi a hagyományos kínai dráma *chuanqi* 传奇 jellegű történetmesélési technikájával.³³⁶

4. A katarzis (görög: *catharsis*)

A *catharsis* szó eredeti görög jelentése: „megtisztulás”, „megszabadulás”. A kifejezés arra az intenzív értelmi-érzelmi élményre utal, amikor a tragédia során (általában a végén) a nézőben (és a főhősben is) bekövetkezik egy megrendült, de emelkedett lelkiállapot. Ez egyszerre jelent megkönnyebbülést és félelmet. A darab által keltett feszültségek valamilyen formában feloldódnak, az átélt drámai élmény pedig egyfajta lelki megtisztulást idéz elő a nézőkben. Az ókori görögök szerint a drámai élmény lényege, hogy a néző az átélt érzelmek, a száanalom (*eleos*) és a félelem (*phobos*) által elérhesse az ezekről való megszabadulást. Száanalommal a színpadon szerencsétlenül járó szereplők felé fordulunk, de mivel bennük magunkra ismerünk, a félelmet az kelti bennünk, hogy tudjuk, mindez velünk is megtörténhet.³³⁷ Ezen érzésekből áll össze a katarzis.

³³⁵ Fan 2007: 185.

³³⁶ Zhou Zhiyan 2007: 75. Hasonlóan, Zhu – Pan – Xing is erre a megállapításra jut, és a *Zivatar* „*chuanqi* drámának” nevezi. (Zhu – Pan – Xing 2006: 34.)

³³⁷ A dráma és a tragédia általános tárgyalásakor dolgozatomban mindvégig nagyban támaszkodom egykori nagytudású tanárom, Prof. Dr. Kállay Géza (1959–2017) drámatörténeti előadásaira. Az idézet forrását nem mindig tudom egyértelműen megadni, hiszen gyakran saját előadásjegyzeteimből idézek. Mindazonáltal, Kállay professzor úr könyvét, mely alapján előadásait tartotta, feltétlenül szeretném hivatkozásként megjelölni. *The Sight, the Voice and the Deed: an Introduction to Drama, from Sophocles to Goethe*. <http://seas3.elte.hu/angolpark/Texts/KallayGeza/KallayTheSight.pdf>

A katarzis összességében pozitív élmény, de bekövetkeztének egyáltalán nem előfeltétele a pozitív végkimenetel, sőt ellenkezőleg, kifejezetten a tragédiához köthető. A tragédiában az igazság felismerése mindig fájdalmas, de egyben elkerülhetetlen pillanat is. A hősök – tudatosan vagy öntudatlanul – siettetik az igazság napfényre kerülését, amely általában saját bukásukat (is) okozza. A szörnyű titkok (ha vannak ilyenek) csak ideig-óráig maradhatnak rejtve, előbb-utóbb felszínre kell kerülniük. Ez a drámai csúcspont nem feltétlenül esik egybe a katarzis pillanatával, de mondhatjuk, hogy annak feltétele.

Cao Yu művében a darab során meghatározó élmény az időjárás. A levegő meleg, fülledt, párák, ahogy Fanyi mondja, „mintha mérges köd ülne meg mindent”³³⁸. A fojtogató, melegre szinte minden szereplő megjegyzést tesz, és az is számtalanszor hangzik el, hogy bizonyára mindjárt zuhogni fog, „jön a zivatar”. A darab közepén estefelé esik ugyan az eső, de a színpadi utasítás szerint ez nem enyhíti, inkább még elviselhetetlenebbé teszi a meleget. A fojtogató hőség és a zivatar két olyan elvont szimbólum, amelyeket Cao Yu mesterien használ fel a drámai hatás fokozására.³³⁹ A hőség a múltbéli, felderítetlen, kimondatlan bűnökkel terhelt élet, a zivatar a megtisztulás, az újrakezdés reményének jelképévé válik. Az emberek vágyják a zivatart, még ha veszélyes is. A szereplők természetesen nem tudják, hogy a „zivatar”, a bűnök leleplezése nem enged majd számukra újrakezdést, hanem mindenestül elpusztítja őket, de a bűnnel terhes, öntudatlan boldogság (Ping és Sifeng szerelme) olyan alap, amelyre nem lehet építkezni: nem is tarthat sokáig.

H. D. F. Kitto a klasszikus görög drámáról írt tanulmányában ír Szophoklésznek egy másik elméletéről, amelyet, úgy érzem, igencsak releváns itt megemlíteni. A *diké* az ókori görögök számára „a dolgok helyes és természetes rendjét” jelenti, de nem a fizikai univerzumban, hanem az emberek közötti erkölcsi és társadalmi kapcsolatokban. Ha ez a rend valamilyen erőszakos okból felborul, szükséges, hogy visszaállítsák eredeti állapotába. Ilyenkor az egyensúly helyreállítása maga a *diké* másik értelmezése: az „igazságosság”. Igazságos tett, mert visszaállítja az eredeti *dikét*. Ennek a célnak az érdekében a *diké* tettének

³³⁸ Cao 1959: 44.

³³⁹ Annak ellenére, hogy a *Zivatar* realista mű, fontos és sokatmondó Cao Yu néhány szimbólumának szerepe. Ez a két stílusirányzat furcsa módon megfér egymás mellett, de gondoljunk csak a példakép, Ibsen drámáira, pl. *A vadkacsa*ra, ahol hasonló a helyzet. Cao Yu korai művei törekszenek a realizmusra, későbbi drámáiban (pl. a *Pekingi emberekben*) már a szimbolista hatás válik uralkodóvá. Ennek a drámának a jelképrendszere (pl. koporsó, ősemlék, galambok) nagy erejű és mélyreható; elemzése messze túlmutat dolgozatom keretein. Mindazonáltal, több kutató foglalkozik a *Zivatar* (és Cao Yu más műveinek) erőteljes szimbólumrendszerével, lásd pl. Zou Hong 邹红 2010. *Cao Yu juzuo sanlun* 曹禺剧作散论 [Esszék Cao Yu drámaírójéről]. Changchun: Jilin wenshi chubanshe 吉林文史出版社, 1–62.

nem szükséges önmagában jónak és hasznosnak lennie, „ahogyan az árvíz is pusztító, amely véget vet az aszálynak”³⁴⁰, a lényeg, hogy helyreállítsa az eredeti egyensúlyt.

Számos ókori görög drámában okozza az a konfliktust, hogy a *diké* valamikor valamilyen oknál fogva felborult, és ennek a közösségre nézve káros következményei vannak. Ez az ok lehet azonosítatlan is, mint például az *Oidipusz királyban*, amikor a jóslat azt jelzi, Thébában dúló pestisjárvány nem fog véget érni addig, amíg egy múltbéli bűnért nem bűnhődik meg a bűnös, és helyre nem áll a világ rendje.³⁴¹ A *Zivatarban* ugyan nincs efféle jóslat, senki nem szándékosan kezd nyomozásba, de érezzük, a Zhou-ház lakói reménytelenül boldogtalanok, titokzatos múltbéli bűnök terhe alatt nyögnek, és nem élhetnek tovább azok napfényre kerülése nélkül.³⁴² A darab végén minden kiderül, de Cao Yu „ kozmikus kegyetlenségének” jegyében senki nem lesz boldog: aki életben marad, az is megőrül.

A *Zivatar* vége ennek ellenére katartikus. A felemelő érzést az adja, hogy az ártatlanok pusztulása által, bár igazságtalan és kegyetlen, mégiscsak átéljük a megtisztulás élményét. Bár a darabnak egyetlen szereplője van, aki kívül marad a tragédiákon: Lu Dahai, aki az események után nyomtalanul eltűnik, és anyja hiába várja, soha nem is tér vissza. Zhou Puyuan és Shiping fia, a meg nem alkuvó bányai munkás ugyan nem a *Zivatar* legfontosabb szereplője, de a darabnak egy lehetséges olvasata az is, hogy a többiek tragédiája árán *számára van* még remény egy új életre. Korábban említettük, hogy Cao Yu felhívja a figyelmet: nem társadalmi problémadrámát írt. Ugyanabban az esszéjében később viszont azt is írja, a darab megírása közben óhatatlanul úrrá lett rajta a felháborodás hazája keserű sorsa miatt, és természetesen nyomasztó gyermek- és fiatalkori személyes élményeit is elkerülhetetlenül beleszötte a *Zivatarba*. A darab tragikus, de katartikus végződése láttán nem tűnik tehát önkényesnek levonni a következtetést, hogy Cao Yu úgy érezhette, Kína számára is csak ez az út lehetséges. A múlt elmaradottságának felszámolása, a zsarnoki

³⁴⁰ Kitto 1939: 136.

³⁴¹ Másik jó ókori görög példa Szophoklész *Elektrája* (i.e. 420 körül), amikor Elektra és Oresztész bosszúja (tudniillik anyjuk, Klütaimnésztra és annak férje Aigiszthosz megölése) jogosan állítja helyre a világ rendjét a királyi pár korábbi bűne, Elektra és Oresztész apjának, Agamemnon királynak meggyilkolása után.

³⁴² Érdekes párhuzam kínálkozik Ibsen *Nórájával*. Amikor Lindéné rábeszéli Krogstadot, ne zsarolja tovább Nórát, a férfi a szerelem jótékony hatása alatt visszavenné a levelet, amit Helmernek küldött, és amelyben Nórát leleplezi. Meglepő módon, Lindéné lebeszéli erről. Mindezt nem barátnője ellen, hanem meggyőződése szerint az ő érdekében teszi. „Helmer végre lásson tisztán; kerüljön napfényre ez a szerencsétlen titok; magyarázkodjanak ki; ne színleljenek, ne álcázkodjanak tovább.” (481.) – mondja Krogstadnak. Krogstad végül csak egy második levelet ír, melyben feloldja Nórát követelése alól. Lindéné, szinte „zivatar-jellegűen”, megtisztítani akarja Nóra házasságát a titoktól, friss és bizalommal teli újrakezdést kínálva a házaspárnak. Ironikus, hogy pont ezáltal a tudás által válik lehetetlenné Nóra és Helmer további együttélése. Hogy Lindéné jött tett-e vagy sem, megítélés kérdése.

uralom megdöntése ugyan sok véráldozatot követel, de a gyökeres megújulás biztosíthatja Kína esélyét egy új, fényesebb jövőre. A katarzis szó kínai fordítása *jinghua* 净化; ez azt mutatja, hogy a fenti, a katarzis során átélt érzések közül a kínaiak a megtisztulást érezték leginkább magukénak.

5. Prológos és epilógus

A darabnak keretet adó prológos vagy előhang (*xumu* 序幕) és epilógus vagy utóhang (*weisheng* 尾声) az első előadás óta nemkívánt mostohagyerekek voltak a *Zivatar* színrevitelében. Az előadásokból ezeket rendre elhagyták, a dráma sok kiadásába még papíron sem kerültek bele. A legtöbb rendező feleslegesnek ítélte őket: kijelentették, hogy nem befolyásolják a cselekményt, viszont hozzáadásukkal indokolatlanul hosszú lesz a darab. A darab hossza volt az egyetlen, amely Cao Yut is valóban aggasztotta, ám ennek ellenére vallotta és hangoztatta, hogy a prológos és az epilógus szerepe elengedhetetlenül fontos a *Zivatar* értelmezéséhez. Elemzésük során két releváns cikkre fogok visszatérően hivatkozni.

A kerettörténet a négy felvonás napjához képest tíz évvel később játszódik. Hangulata éles kontrasztban áll a történet napjának fullasztó hőségével: hideg, csendes téli délutánon játszódik. A helyszín ugyanúgy a Zhou-ház nappalija, ám külleme jelentősen eltér attól, ahogyan a „jelenbeli” négy felvonásban megjelenik. A helyiséget egy katolikus templom kórházaként látjuk berendezve; a belső tér és a bútorok bár kopottak, de még emlékeztetnek a ház régi pompájára. A berendezés puritán, feszület lóg a falon, dolgos apácák jönnek-mennek. Síri csend üli meg a szobát, csak távolról hallatszik haranghang és egy mise orgonája.

Egy öregember érkezik: Zhou Puyuan, látogatóba a „két beteghez”. Mint megtudjuk, az emeleti betegszobát Fanyi lakja, a földszintiben Shiping él. Az apácák egymás között a „Fenti” és a „Lenti” kifejezésekkel utalnak a két asszonyra. Zhou Puyuan Shipinghez fűződő kapcsolatát természetesen nem ismerik, de tudják, hogy az asszony a Zhou-házban dolgozó szolga felesége volt, így érthetetlennek találják az úr iránta való elsődleges érdeklődését. A férfit felküldik feleségéhez, hiszen az úgy rendjén való.

Közben betoppan egy testvérpár, akik szintén beteget látogató anyjukra várnak, és a kedves apácák jóváhagyásával melegszenek a tűznél. A tizenöt éves leányka van megbízva

tizenkét éves öccse felügyeletével, és eredetileg valóban kötelességtudóan tréfás történetekkel akarja szórakoztatni őt, ám ahogy bele-belehallgat az apácák közt zajló rövid, titokzatos szóváltásokba, tátva marad a szája. Az egyik apáca csodálkozik, vajon egy ilyen előkelő főúri házból miért lett kórház? Jól értesült társnője megsúgja neki, pontosan nem tudja, de kapcsolatban állhat azzal, hogy ebben a szobában annak idején meghalt három ember. A kisöcs eleinte nyaggatja nővérét a megígért történetért, de aztán maga is kíváncsi lesz.

Zhou Puyuan nem sokat beszél, néhány szóval kérdez az asszonyok állapotáról, amelyet az ápolónők együttérzéssel „változatlanak” minősítenek. Fanyi eszelős nevetését a férfi látogatása alatt is halljuk, Shipingről ezzel szemben azt mondják, alig eszik, sokat sír, de beszélni még egyetlen szót sem hallották. Ezen a napon minden évben kijön szobájából, és odaáll az ablakhoz, ahonnan el sem mozdul egész délután. Tudni vélik, hogy fiát várja, aki tíz éve nem adott életjelt magáról.

A két jelenet hangulata bár enyhén hátborzongató, de ahogy Song Limin fogalmaz, „a kísértetek elnémultak”³⁴³, nyugalom uralkodik. Élesen szembeállítja a prológu-s-epilógu nyugalmát (*jing* 静) a darab négy felvonásának heves lüktetésével (*dong* 动). A „kardvillanások” átadták helyüket az érzéketlenségnek: a valaha egymással összecsapó három ember mára szótlán magányba burkolózott, tudomást sem vesznek egymásról (legalábbis a nők egymásról és a férfiről).

Chen Jun 陈军 megjegyzi, a keretet egyes elemzők egyenesen „fölösleges tehernek” tartják, sőt, egyikük egy igen kifejező *chengyu*-vel 成语 is illette: *hua she tian zu* 画蛇添足, vagyis „lábat rajzol a kígyónak”³⁴⁴. Ennek több magyarázatát adja, egyik a darab indokolatlan hosszabbítása, amit korábban említettem. A másik ok, amiért sokan nem akartak tudomást venni a keret létezéséről, Song véleménye szerint az, hogy nem illik bele a darabnak a kor igényei szerinti antifeudális-antikapitalista értelmezésébe.³⁴⁵ Az idegen vallású templomi kórház képe, a nyugati komolyzene, a feszület mind gyengítik a darab „megfelelő” értelmezését.³⁴⁶ Valójában viszont éppen, hogy színesítik, gazdagítják és mélyítik azt. Tökéletesen egyetértek Song Limin meglátásával, miszerint a kerettörténet

³⁴³ Song Limin 2006: 30.

³⁴⁴ Chen Jun 2009: 118. A *chengyuk* vagy úgynevezett „kínai közmondások” tömören, néhány írásjegyen fogalmaznak meg tanulságos történeteket, és alkalmazzák őket hétköznapi helyzetek leírására. A „lábat rajzol a kígyónak” jelentése: fölösleges.

³⁴⁵ Song Limin 2006: 29.

³⁴⁶ Ennek fényében nem meglepő, hogy az 1959-es magyar nyelvű kiadásból is kimaradtak; máig nincs magyar fordításuk.

jelenléte fennen hirdeti, hogy a *Zivatar* osztályalapú értelmezése egyoldalú, kikényszerített és elfogadhatatlan³⁴⁷, Chen szerint pedig „egyenesen félreértelmezéshez vezet”³⁴⁸.

Cao Yu többször hangsúlyozta, az előhang és az utóhang nem dekorációk, hanem a darab szerves részei. Lássuk, mi lehet konkrét szerepük a darab értelmezésben.

Ha csak a „legprózaibb” okot tekintjük, amiért a kerettörténetnek létjogosultsága van: a cselekmény kiegészítése. A három ártatlan fiatal halálának a negyedik felvonás végén tanúi vagyunk, de azt nem tudjuk pontosan, mi lesz az életben maradt öt szereplő sorsa. Ezt a kórházban pontosan megtudjuk. Az ugyan nem derül ki, Zhou Puyuan hol él, mit csinál, de Fanyi hisztérikus és Shiping csendes örülségéről szemléletesen értesülünk. Az is elhangzik, hogy Shiping egykori férje, Lu Gui egy részeg tivornya folytán meghalt, Lu Dahai pedig soha többé nem került elő.

A prológos és epilógus következő, tisztán belátható szerepe: a *figyelemfelkeltés*. Ahogyan a hallottaktól a két gyermek kíváncsisága felébred, mi, nézők (vagy olvasók) sem vonhatjuk ki magunkat egy ilyen intenzív felütés hatása alól. A halál és az örülés képei olyan rémisztő erővel hatnak, hogy úgy érezzük, azonnal meg kell tudnunk, mi vezetett ehhez a rendkívüli és nyomasztó állapothoz. Hogyan lehetne felesleges két olyan jelenet, amelyek így megragadják a közönség figyelmét? Véleményem szerint jelenlétük Cao Yu kimagasló drámai érzékéről tesz tanúbizonyságot.

Mint korábban már említettem, a *xiqu*nek hosszú története során egyik fontos jellemvonása volt, hogy a nézőt talányok nélkül, gondosan, elejétől végéig végigvezeti a történeten. Chen okfejtése szerint a kerettörténet azért is fontos, mert az ehhez hozzászokott nézőnek nem okoz csalódást.³⁴⁹ Cao Yu tisztelte a hazai hagyományokat, és bár újszerű drámaszerkezettel oldotta ezt meg, de nem hagyta magára a nézőt a cselekmény elvarratlan szálaival.

Ha eltávolodunk a hagyományos kínai színházi esztétika elvárásaitól, és az egyik, Cao Yure külföldi példaképein keresztül leginkább ható stílusirányzatot tekintjük, a kerettörténet jelenlétét a *realizmus* szempontjai is alátámasztják. Chen véleménye szerint a keret a történetet „kissé kiemeli a rendkívüliből és hétköznapiabbá, hihetőbbé teszi”³⁵⁰. A jelenetek díszlete hiteles, színpadi utasításai aprólékosak; minden szempontból a darab szerves részei.

³⁴⁷ Song Limin 2006: 32.

³⁴⁸ Chen Jun 2009: 120.

³⁴⁹ Chen Jun 2009: 120.

³⁵⁰ Chen Jun 2009: 120.

A prológos és epilógus által alkotott keret egyértelmű rokonságot mutat a klasszikus görög drámák *kórus*ának szerepével.³⁵¹ A görög drámák elején a kórus egyenes, szókimondó és néha enyhén moralizáló stílusban bevezeti a nézőt a történetbe. Cao Yu él ezzel az eszközzel, azonban *ahogyan* ezt felhasználja saját céljaira, az eltér a görög mintától. A prológosban lejátszódó jelenet a cselekmény ismerete nélkül még nem mond semmit, a megjelenő szereplők ismeretlenek. Nem állíthatnánk, hogy az előhang érdemben bevezet a történetbe. Eseményei, alakjai csak a négy felvonás után nyernek értelmet: amikor az epilógusban visszatérünk a kórházi helyszínre, már mindent értünk.

A klasszikus görög színpadon a darab végén a kórus vagy kar a közösséget képviseli, amikor megfogalmazza a látottak tanulságát. Figyelmeztető szerepe nyilvánvaló: a nézőnek éreznie kell, hogy ami a színpadon lejátszódott, akár vele is megtörténhet. Az ókori görögök felé ez természetesen azt az információt volt hivatott ismételt megerősíteni, hogy az istenek hatalma megkérdőjelezhetetlen, aki pedig ezek ellen akarva vagy akaratlanul vét, az meglakol. Cao Yu korának nézője vagy olvasója minden bizonnyal megrettent, amikor a színpadon végignézte ennyi ártatlan fiatal lelki szenvedését, majd halálát, de a tanulság kevésbé lehetett egyértelmű számára. A morált a színpadon nem fogalmazták meg explicit módon. A néző elsősorban a színházban átélt drámai élményen keresztül, inkább *átérezhette*, mint *megérthette* a darab mondanivalóját. Cao Yu az *Előszó*ban maga is írja, hogy a „kozmosz kegyetlenség” ellen nincs mit tenni; tehát a néző nem lehet biztos benne, hogy ha mégannyira igyekszik is tartózkodni a színpadon látott szereplők jellemhibáitól, okulni cselekedeteik túlkapásaiból, el tud kerülni egy hasonló végzetet.

Véleményem szerint a kerettörténetnek azért is van nagy jelentősége, mert nagyban hozzájárul az árnyalt jellemábrázoláshoz. A két asszony sorsát látva bár megrendülünk, a látottak nem érnek bennünket váratlanul: jellemük, természetük ismeretében gyermekeik szörnyű elvesztése, összes reményük szertefoszlása, életük széthullása majdhogynem természetszerűen vezet Fanyi hisztérikus és Shiping csendes örületéhez. Akiről azonban újat mond a kerettörténet, az Zhou Puyuan. Egy későbbi fejezet során részletesen foglalkozom a „férfi főhősök” jellemének és viselkedésének elemzésével; ezzel kapcsolatos meglátásaimat ott fogom kifejteni. Zhou Puyuan alakja Fanyi után határozottan a második, aki a darab megírása óta a legtöbb boncolgatás tárgya. Sok egysíkú, sekély elemzése született, a modern kutatók azonban megegyeznek abban, hogy a családfő alakja meglehetősen ellentmondásos, komplex karakter, és sokoldalú megfontolást igényel. Zhou Puyuannek a színpadi

³⁵¹ A kórus szerepének részletes bemutatásához lásd H. D. F. Kitto. *Greek Tragedy: A Literary Study*. 1939. London: Methuen. IX/3. The Chorus, 260–265.

események után tíz évvel tanúsított viselkedését határozottan figyelembe kell venni a férfi végső megítélésénél.

Végül, de egyáltalán nem utolsósorban, ahogy Cao Yu az *Előszó*ban fogalmaz: a kerettörténet feladata, hogy „hazakísérje a nézőt”. Ez a lélektani szerep rendkívül fontos.

Egyszerűen szólva, a prológos és az epilógus haza kívánja kísérni a nézőt. A néző valószínűleg egyfajta csendes gyásszal a szívében fog hazaindulni, és fejét lehajtva, gondolataiba merülve idézi fel ezeket a szenvedélyes, álmodozó, cselszövés áldozataivá váló, szenvedő emberi alakokat. Azt remélem, hogy az érzés, ami bennük dolgozik, egy víztömegként vég nélkül hullámozó bánat lesz. Nem szeretném, ha a *Zivatarra* nehezteléssel, rettegéssel gondolnának vissza, mind egy rémálomra, és hogy a halál fölött érzett kétségbeesés úgy szorítsa satuba szívüket, hogy levegőt is alig kapjanak.

Az előhang és az utóhang megadja a megfelelő távolságot ahhoz, hogy értékelni tudjuk a történetet. Ezáltal a néző lélektani szempontból „moderált távolságból” (*xinshang de juli* 欣赏的距离), kényelmesen nézheti az előadást és nem ijed meg (jobban, mint kell).³⁵²

A kerettörténet, azáltal, hogy az események idő- és térbeli korlátait kitágítja, valamint a nézőnek megadja a „moderált távolságot”, lehetővé teszi és eléri, hogy az ember önmagába tekint, és a színpadon látott eseményeket egyetemesebb távlatba helyezi, önmagára értelmezi. Chen és Song egyaránt kiemeli a kerettörténet szerepét filozófiai szempontból. A dráma elgondolkodtat az emberi élet nagy kérdésein: élet és halál, szeretet és gyűlölet, a sors mibenléte, az emberi élet értelme eleve is foglalkoztatnak bennünket, de a színház erősen fokozza filozofikus hajlamainkat. A *Zivatar* elő- és utóhangjának vallásos jellegű helyszínével Cao Yu szándéka vajon nem az-e, hogy a kínai közegből kiemelve egyetemesnek mutassa az szereplők érzelmeit: a szerelmet, a reményt, a kétségbeesést, a csalódást, a dühöt, a féltékenységet, a páni félelmet, az elszántságot, az elkeseredett küzdelmet? A dráma hatása pont ezért kortalan; ezért tud egy ókori, középkori vagy éppen reneszánsz darab aktuális mondanivalóval bírni a modern néző számára is. Cao Yu lelkes és kitartó drámai művelődésének meglett a hatása: nem csupán megtanulta az elméletet, hanem megértette a dráma lényegét.

Cao Yu érezte, hogy kora nem feltétlenül érti meg szándékát a kerettörténettel. Egyszer így nyilatkozott: „Az, hogy mi lesz az előhang és az utóhang sorsa, hogy színpadra

³⁵² Cao 2010: 52.

kerülhetnek-e vagy homályban maradnak, mindig attól függ, akad-e értő rendező. Elismerem, hogy ez kockázatos vállalkozás; a rendező távolba látása kell hozzá”³⁵³. Mindennel együtt, úgy érzem, méltányolható elvárás, hogy tiszteletben tartsuk a darab integritását, és a szerző által okkal megírt részeket ne hagyjuk figyelmen kívül, csupán azért, hogy saját értelmezésünket igazoljuk. Chen véleménye szerint a *Zivatar* elő- és utóhangja nemhogy nem felesleges, hanem jelenlétük figyelmeztet bennünket annak szükségességére, hogy a darabot sokrétűen értelmezzük³⁵⁴.

³⁵³ Chen Jun 2009: 118.

³⁵⁴ Chen Jun 2009: 121.

XI. CAO YU NŐALAKJAINAK KÉT NAGY TÍPUSA

Cao Yu nőalakjai híresek a kínai drámairodalomban. Korábban szoltam már róla, milyen személyes okok járultak hozzá ahhoz, hogy életében és életművében a nők ilyen fontos szerephez jutottak. Nem csupán jelentős nőalakokat írt darabjaiba, hanem kimondhatjuk, hogy darabjainak pozitív főhősei szinte kivétel nélkül nők. Cao Yu ismerte és értette a nőket, emiatt alkotott olyan hiteles nőalakokat, akikben saját kora asszonyainak lelki vívódásai örökre fennmaradtak az utókornak. Hősnői egyediek, egyéniségek, bátrak és kezdeményezők, ugyanakkor mindegyikük nehéz sorsú, együttérzésre és szánalomra méltó.³⁵⁵

A szakirodalomban sokan teszik meg azt az észrevételt, hogy Cao Yu nőalakjai bár sokfélék, alapvetően két nagy csoportba sorolhatók, melyeket leegyszerűsítve így lehetne megfogalmazni: a „lázado nyugati” és a „hagyományos kínai”. A kétféle nőalak szimultán van jelen drámai művészetében, bár Sun Liling 孙丽玲 összefüggést vél felfedezni az író életkorával. Szerinte Cao Yu fiatalabb korában írt darabjaiban, amikor a Nyugat hatása erőteljesebb volt rá, a hevesebb vérmérsékletű, lázado nőalakok vannak többségben, később viszont visszatért a keleti egyensúlyhoz, nyugalomhoz: idősebb korában szerzett drámaiban inkább a szelídebb, elfogadóbb természetű nőalakok a jellemzőek.³⁵⁶ Sun erőteljes metaforákkal Cao Yu nőalakjainak első csoportját a *monü* 魔女, „boszorkányok” vagy „démonok”, a másodikat a *tianshi* 天使, vagyis „angyalok” névvel illeti.³⁵⁷ A következőképpen definiálja a két nőtípus esszenciáját: a „démonoké” az egyéniségért való küzdelem, a szembeszállás a világgal, ezzel szemben az „angyaloké” a gyermekek nevelése, a rászorulókat támogatása, mint női hivatás, valamint a világ rendjének elfogadása.

Ami a két különféle nőtípus természetének leírását illeti, alapvetően egyetértek Sun kategorizálásával. Az elnevezéseket illetően azonban azt gondolom, a „boszorkányok” és az „angyalok” terminusok nagyon erős nyugati-pogány-keresztény kulturális felhangot hordoznak, ezért nem szerencsések, ha kínai nőkről beszélünk. Sun ugyanakkor egy másik elnevezés-párt is használ ugyanerre a két csoportra: a „lázado nő” (*pannü* 叛女) és az

³⁵⁵ Yang Zhi 2011: 129.

³⁵⁶ Ugyanennek a tendenciának a levetítése az esztétika síkjára: Cao Yu fiatalon a közvetlen bemutatást részesíti előnyben, majd idősebb korára a lappangó szépség érzékeltetéséhez fordul. (Sun 2003: 94.)

³⁵⁷ Sun 2003: 91.

„erényes nő” (*shunü* 淑女)³⁵⁸. Számomra ezek természetesebben hatnak, így a továbbiakban ezeket fogom használni.

Az, hogy Cao Yu ilyen két különböző nőtípust alkotott drámáiban, sokat elmond az író nőkkel kapcsolatos látásmódjáról, nőideáljáról. Sőt, ezen túlmutatva, rengeteget elárul *korának* nőképéről is. Annak az oka, hogy ez a polaritás létrejöhetett, véleményem szerint a kor ellentmondásos erkölcsiségében keresendő. A kínaiak először nyugati irodalmi művek nőalakjain keresztül szereztek információt a „Nyugati Nőről”. Ezeknek az alakoknak a dinamizmusa, lázadása, „gátlástalansága” megdöbbenetett és felháborította a kínaiakat, de sokukban csodálatot is ébresztett. Az angol nyelvű szakirodalomban ma a *subversive* jelzővel utalnak erre a szellemiségre, ami magyarul „felforgatónak” lehet nevezni. A Nyugati Nő valóban felforgató hatással volt a kínai erkölcsiségre: éles ellentéte volt mindennek, amit a kínaiak a nőktől elvártak és megszoktak. Cao Yu nőalakjai hitelesen tükrözik ezt a kettősséget, amely minden bizohnyal jelen volt a legtöbb haladó szemléletű férfi és nő gondolkodásában. Cao Yu nem foglalt egyértelmű állást: mindkét kategóriában alkotott kiemelkedő, együttérzésünket és csodálatunkat elnyerő asszonyokat, akiken érződik saját nagyrabecsülése is. Úgy gondolom, ezzel megint csak írói érzékenységről és intelligenciájáról tett tanúbizonyságot. Az életet a maga összetettségében ábrázolja, mindkét világot egyaránt felruhazza erényekkel és hiányosságokkal, és érezteti: választani nagyon nehéz.

Cao Yut mint drámaíró pályája kezdetétől foglalkoztatta a szerelem, a házasság, a férfi-nő kapcsolat bonyolult természete és különböző formái. Drámái valóban koruk fontos társadalmi kérdéseit boncolgatják, emellett azonban mélyen emberiek is: ezeket a társadalmi problémákat egyénített, hús-vér szereplők hányattatott sorsán keresztül mutatja be. Az emberi sorsokon belül is elmondható, hogy kivétel nélkül minden darabjának központi témája a régi Kína asszonyainak keserves élete.³⁵⁹ Cao Yu mindig is hangsúlyozta, hogy elsődleges írói feladatának az *ember* ábrázolását tekinti. Alakjait természetesen társadalmi szerepükben is látjuk, de elsődleges közegük mégis a család, amelyben személyiségük a kapcsolatokon keresztül megmutatkozik.

Mint már említettem, Cao Yut kivételes olvasottsága folytán sok különféle irodalmi hatás érte. Mikor alkotói pályájának meghatározó hatásairól kérdezték, mindig azt felelte, bár csodálja a nyugati drámairodalom nagy mestereit, a kínai drámairodalom hagyományai

³⁵⁸ Sun 2003: 92.

³⁵⁹ Zhang Liming 2002: 87.

éppoly fontosak számára. Ha meg akarjuk érteni Cao Yu kétféle nőalakjának eredetét, magyarázatul kínálja magát ez a háttértudás. Ő, aki családjából, illetve a régi kínai irodalomból jól ismerte a régi típusú kínai asszonyokat, könnyedén vehette őket modellül „erényes” nőalakjainak megalkotásához. Ami a „lázádot” illeti, Cao Yu külföldi olvasmányi révén közvetlen kapcsolatba került a nyugati eszmeiséggel: a humanizmussal, az individualizmussal, a feminizmussal. Átérezte a nyugati nők hevesességét, nyughatatlan szellemét; több, mint valószínű, hogy ők ihlették „lázádo nőalakjainak” megszületését. A május negyedike-korszak, amelynek eszmei hatása alatt Cao Yu drámaírói munkássága kezdetét vette, sokszínű és intenzív szellemi életével szintén minden bizonnyal erősen hatott a haladó szellemű fiatalemberre. Lássuk részletesebben, milyenek is erre a két ellentétes hatásra létrejött nőalakok.

XI.1 Az „erényes nő”

Dolgozatom terjedelme nem teszi lehetővé Cao Yu összes drámájának elemzését, ezért a nőalakok bemutatásánál is csupán néhány, Cao Yu legfontosabb műveiként számontartott darab főhősnőjét sorolom fel, és közülük is csak a *Zivatar* hősnőit mutatom be részletesen.

Az „erényes” nőalak képviselője Cao Yu életművében többek között a *Zivatar* két szereplője, Sifeng és Lu Shiping, a *Család Ruijue* 瑞珏, valamint a *Pekingi emberek* Su Fang nevű nőalakjai.

Cao Yu korán megtapasztalta a nők kiszolgáltatott és keserű sorsát. A legtragikusabbnak ezzel kapcsolatban azt tartotta, hogy a nők sorsa évezredek óta ez, anyáról leányra öröklődik, elkerülhetetlen, megváltoztathatatlan.³⁶⁰ Szánta, ugyanakkor csodálta ezeket az asszonyokat, és amint írni kezdett, drámáiban felmagasztalta jóságukat.

Széles körben elfogadott nézet, hogy Cao Yu „erényes” nőalakjai a keleti nők hagyományos erényeit hordozzák: kedvesek, gyengédek, engedelmesek, önzetlenek, önfeláldozók. Életcéljuk a család jóléte és békéje, minden saját igényüket és vágyukat ennek rendelik alá. Egyéni érdekeik helyét átvette a család iránt érzett felelősség, szerepük a „gondoskodóé”. Mindenkiről gondoskodnak, kivéve saját magukat. Sun Liling méltatja, hogy a hagyományos kínai nők számára a szeretet és az önfeláldozás szinte vallássá válik, és ezen a ponton párhuzamot von Szűz Máriával. Az ilyen önzetlen és hűen szerető nők –

³⁶⁰ Yang Zhi 2011: 130.

írja Sun – képesek megváltani a világot.³⁶¹ Mindenesetre, a kínai nők sorsa gyakran keserves, és könnyen megérthető, irodalmi ábrázolásuk miatt telik meg tragikus szépséggel.

A *Pekingi emberek* Su Fangja a Zeng családban csendes szolgálatban éli fiatal életét; hálás bácsikájának, aki szegény árvaként magához vette. Szolgálatát nem csupán a hálából, hanem mély belső hajlandóságból táplálkozik; ez jelenti életének vezérelvét. Ő ilyen: önzetlen, odaadó, alázatos. Csak ad, és sosem kér. Ahogy Sun írja róla, „azért él, hogy mások boldogok legyenek”³⁶². Fiatalságát önként, zokszó nélküli áldozza fel családja kényelméért. Zeng Wenqing iránti szerelme bár viszonzott, de kölcsönösen plátói és reménytelen: a két fiatal egymás mellett szenved néma belenyugvással. A hagyományos kínai nők megtanultak tűnni: sorsukba beleszólásuk sem volt, nemhogy annak alakítói lettek volna. Évezredekig férfiaknak alárendelt helyzetben éltek, ha valaha lázadtak vagy küzdöttek volna is ez ellen, ennek helyét átvette a beletörődő engedelmesség.

XI.1.1 A férfiak álma: Sifeng

A *Zivatar* fiatal szolgálólánya, Sifeng egy Su Fangtól eltérő természetű angyal. Élénk, energikus, tiszta szívű, életvidám lány, akinek számára a szolgálat (Su Fanghoz hasonlóan) nem teher vagy büntetés. Természetesnek fogadja el gazdáinak társadalmi feljebbvalóságát, a lázadás távol áll természetétől. Jól bánnak vele, nem látja be, mi rossz is van a szolgálatban, amely természetéből is adódik. Látszólag az összes fontos konfuciánus erény birtokában van, szülei iránt is feltétlen engedelmisséget tanúsít: anyját forrón szereti, de alamuszi, kapzsi apjával szemben is tisztelettudó. Tudja, hol a helye, munkáját szorgalmasan és kifogástalanul végzi.

Sifeng csinos, egészséges, előtte az élet. Cao Yu nőalakjaival kapcsolatban gyakran kiemelik, hogy nem csupán kívülről szépek, hanem erőteljes belső életerő sugárzik belőlük.³⁶³ Sifeng alacsony származású, de eszes, gyorsan tanul: a művelt háztartásban eltöltött évek érződnek viselkedésén, beszédén. Ad magára, megjelenésében, öltözködésében igényes. Ifjúi életeréje, nőiessége megkapó, és mindez szerény engedelmisségével együtt sok férfi számára teszi az ideális nővé. Zhou Lei 周蕾 egyenesen

³⁶¹ Sun 2003: 92.

³⁶² Sun 2003: 92.

³⁶³ Zhang Liming 2002: 87.

úgy jellemzi Sifenget: „a hagyományos kínai értelemben véve tökéletes”³⁶⁴. Cao Yu az *Előszó*ban azt írja, Sifeng (és több más szereplő) alakja, miután tolla nyomán megszülettek, nem töltötték őt el különösebb elégedettséggel. (Igazán nagy örömét csak a *Zivatar* lázadó nőszemélyében, Zhou Fanyiban és a „második fiatalúrban”, Zhou Chongban lelte.) Ennek ellenére, Sifeng alakja Cao Yu korai darabjainak összes hősnője közül a legtisztább, legegészségesebb, legüdébb nőalak, aki minden előadáson elnyeri a közönség és a kritikusok osztatlan rokonszenvét.³⁶⁵

Az egyik tényező, amit Cao Yu drámaírói művészetével kapcsolatban a legtöbbet méltatnak, az árnyalt jellemábrázolása. A szereplők első megjelenésekor mindegyikükről hosszas jellemzést ad, mind külső megjelenésüket, mind viselkedésüket illetően. Ez a színdarab olvasójának közvetlen, „első kézből származó” útmutatás, az előadás nézője számára pedig (a rendező felfogásától függően nyilván esetlegesen némiképp módosult formában) megelevenedik a színpadon. Cao Yu nem *ráerőlteti* a nézőre (vagy olvasóra) a szereplővel kapcsolatos látásmódját, csupán azt írja le, mi az, amit kinézete és viselkedése *elárul róla*. A további megismerést a közönségre bízza, és az élénk párbeszéd, amelyek a szereplők között majd’ minden párosításban lejátszódnak, igencsak megkönnyítik dolgunkat. A dialógusokból nemcsak a történet színpadi kezdete előtti eseményekre derül fény (erről korábban a retrospektív expozíciónál már szóltam részletesen), hanem a sokféle emberi kapcsolatban fokozatosan, de biztosan kirajzolódik előttünk a szereplő jelleme és lelki világa. Cao Yunél nem csupán a főszereplők, hanem minden szereplő egyénileg jellemzett, jól kidolgozott alak. Ahogy Li Chuanzhang 李传璋 rámutat, Sifeng nagyszerű példája az író e törekvésének.³⁶⁶

A fiatal és ártatlan Sifenget már a darab kezdetétől egy érzelmileg meglehetősen terhelt helyzetben látjuk. Apja, Lu Gui, alantas, pénzéhes, szűklátókörű ember; Li egyszerűen *xiaoremnek* 小人, vagyis „kisembernek”³⁶⁷ titulálja. Maga a Zhou-házban szolgál, és kihasználva felesége távollétét (aki távozásakor ismeretlen okból, indoklás nélkül megtiltotta, hogy Sifeng háznál szolgáljon), lányát is beajánlja a Zhou családnak

³⁶⁴ Zhou Lei é.n.: 22.

³⁶⁵ Yang Zhi 2011: 129.

³⁶⁶ Li Chuanzhang 2007: 477.

³⁶⁷ A konfuciánus etikában a „kisember” önnön hasznát tekintő, alantas emberi lény, aki nem lát túl jelentéktelen életének szűk határain, és nem képes a nagyobb jó, vagyis a társadalom érdekében cselekedni. Vele szemben a „nemesember”, a *junzi* 君子 áll, aki viszont mindig a társadalomban és a családban betöltött szerepe által elvárható viselkedést követi, és ezzel hozzájárul ahhoz, hogy az Égalattiban rend és béke uralkodjon.

cselédlánynak. Célja valójában nem az, amit, mint fennkölt eszmét fennen hangoztat, hogy lánya előkelő helyen dolgozzon, hanem azt reméli, valamelyik fiatalúrnak megtetszik Sifeng, és így ő biztos pénzforráshoz jut. Li Chuanzhang érzékletes hasonlattal él: szerinte Lu Gui a mitikus „pénzfát” látja Sifengben, amelyet kedve szerint megrázhathat³⁶⁸. Lu Gui viselkedése tulajdonképpen nem sokban különbözik azoktól a szülőkétől, akik egy jobb élet reményében ágyasnak adják el lányukat. „Mi van abban, ha a magunkfajta szegény lány valakitől egy kis pénzt, miegymást kap?”³⁶⁹, kérdezi hamiskásan, hiszen erkölcsi érzéke nem éppen fejlett: ő egy ilyen helyzetben semmi elítélendőt nem lát. Gyakorlatilag megszarolja lányát, hogy anyja elé tárja kapcsolatát Zhou Pinggel, hacsak nem juttat neki egy kis pénzt, hogy törleszthesse adósságait. Sifeng undorodik apja aljasságától, és nem annyira szülőtiszteletből, mint inkább félelemből ad neki kicsinyke pénzéből. Lu Gui ilyenkor nevezi csak „jó gyermeknek, akiben van szülői tisztelet”³⁷⁰. Sifeng valóban megérdemelné az őszinte szülői szeretetet, de Lu Gui semmi hasonlót nem tud lányának adni.

Sifeng bátyja, Lu Dahai a maga bárdolatlan módján el-elárul érzelmet húga iránt, de viselkedésében végig érezhető egy enyhe lenézés, amellyel felé fordul. Bár a Zhou-úrfiktól hangosan védi becsületét, valójában nem tartja sokra hűgát, „ostoba gyerekek”³⁷¹ nevezi. Egy alkalommal Sifeng is szomorúan mondja Pingnek: „ (...) bátyám lenéz engem, mert nincs öntudatom”³⁷². A harmadik felvonásban, Lu Dahai és Zhou Ping (akik tudunkon kívül édes testvérek) párbeszéde során, mikor a két férfi rájön, hogy Sifeng eltűnt, aggódni kezdenek érte. Zhou Pingben azonnal felrémlik a gyanú, hogy Sifeng kárt tehet magában, de Lu Dahai fölényesen leinti: „Nem, az lehetetlen. Ahhoz neki nincs bátorsága.”³⁷³ Ping így válaszol: „De igen, képes megtenni. Te nem ismered. Kényes a becsületére, természete indulatos...”³⁷⁴ Érezhető, hogy Ping valóban jobban ismeri Sifenget, mint bátyja, aki igencsak alábecsüli őt.

Lu Gui nem csalatkozott reményeiben, mert szép és kedves lánya mindkét Zhou-fiatalúr érdeklődését felkelti. A fiatalabbik, a 17 éves Zhou Chong, aki tele van gyermeki naivitással és bizakodó gondolatokkal egy fényes és emberi jövőről, látja magát és Sifenget kéz a kézben egy új világ felé sétálni, ahol nincsenek társadalmi előítéletek, ahol úr és szolga,

³⁶⁸ Li Chuanzhang 2007: 477.

³⁶⁹ Cao 1959: 18.

³⁷⁰ Cao 1959: 28.

³⁷¹ Cao 1959: 170.

³⁷² Cao 1959: 80.

³⁷³ Cao 1959: 229.

³⁷⁴ Cao 1959: 229.

nő és férfi egyenlő. Sifeng az „eszményképe”³⁷⁵. „Te nem akármilyen nő vagy. Erős vagy, nem félsz a szenvedéstől. Mi még fiatalok vagyunk. Mi még sokat dolgozhatunk az emberiségért.”³⁷⁶ – mondja neki. Anyjának így jellemzi a lányt: „Nem kényeskedő kisasszony. Tiszta szívű, vidám, szereti embertársait és szeret dolgozni. (...) Okos, melegszívű, és nagyon jól megért engem.”³⁷⁷ Fanyi epésen megjegyzi fiának: „Sifeng nyilván nagy szerencsésének tartja, hogy te belészerettél”³⁷⁸, de Chong nem késlekedik a válasszal, és Lu Dahai-jal ellentétben ő „öntudatos lánynak”³⁷⁹ írja le Sifenget, aki nem akar kapva kapni az alkalmon, hogy őt „megfogja magának”. Chong elmondja anyjának, csak még jobban tiszteli Sifenget, amióta az elmondta neki: nem fogadhatja el szerelmét, mert szívét már másnak adta. Chong elfogadja Sifeng visszautasítását, de ennek ellenére mindenkinek elismerően, szeretettel beszél Sifengről, továbbra is barátjának tartja. Annak ellenére, hogy Sifeng mást szeret, nem vonja vissza ajánlatát, hogy tandíját megosztva vele taníttatja a lányt. Lu Dahai egy Chonggal folytatott beszélgetésben hála helyett kigúnyolja a fiút, és a következőképpen vetíti előre húga sorsát: „Szegény ember lánya. Mi vár rá? Munkásnak lesz a felesége, mosni fog, főzni, szénport gyúrni. Tanulás? Iskola? Ugyan! Kisasszonynak való álmok!”³⁸⁰ Lehet, hogy Chong víziója idealista, sőt, akár utópisztikus. Lu Dahai reakciója viszont cinikus, főleg, ha tekintetbe vesszük, hogy ő is egy olyan világért küzd, ahol egyenlőség van, és mindenki a mostaninál jobb sorsra érdemes. Akár elvtársat is láthatna Chongban, de ez nem így van. Lu Dahaiban dül az elégedetlenség, de keserősége, durva indulata vak, csatornázatlan. Hogy hogyan lehetne változtatni, még nem látja, de ha látná is, forrófejű lelkülete miatt akkor sem lenne alkalmas szellemi vezetőnek.

Sifeng, amellet, hogy nem tud Chonghoz hasonlóan hinni egy világban, amelyet távolinak és „némileg fantasztikusnak”³⁸¹ érez, nem szereti Chongot. Ő nem az a számító lány, akinek apja szeretné látni; pusztán a jobb sorsért nem fogadná el egy úrifíú szerelmét. 18 évével ugyanakkor már nem naiv lány, amennyire lehet, ismeri az életet, tudja, hol a helye. Nem tud Chonggal álmodozni. Bár tele van a szerelem, a boldog jövő iránti reményekkel, megfogalmazni nemigen meri őket. Senkivel szemben nem támaszt semmiféle elvárást. Zhou Ping iránti szerelme is önzetlen és érdekmentes. Bár naivan hiszi, hogy ő és Ping boldogok lehetnek, de pontosan látja, hogy ennek feltétele a Zhou-házból való szökés. Li

³⁷⁵ Cao 1959: 166.

³⁷⁶ Cao 1959: 166.

³⁷⁷ Cao 1959: 49.

³⁷⁸ Cao 1959: 50.

³⁷⁹ Cao 1959: 50.

³⁸⁰ Cao 1959: 169.

³⁸¹ Li Chuanzhang 2007: 478.

Chuanzhang azt írja, Sifeng nem képes heves vérmérsékletű bátyjához hasonlóan bátran, nyíltan harcolni egy új világért. „Ugyan, a nő mindig nő marad”³⁸² – mondja Chongnak. Sifeng a konfuciánus etika nőket elszigetelő világában él, nem is igen lát tovább a feudális korlátoknál. Ahogy Li rámutat, az elmúlt évezredekben élt nőtársaihoz hasonlóan csupán a házasságon keresztül tudna jobbítani sorsán.³⁸³ Ebben a vágyban azonban semmi számítás nincs. Pinggel szerelmük kölcsönös, érzi, hogy a férfinak is szüksége van rá, ezért „várhatja el”, hogy a férfi megszőktesse.

Emellett ebben a szerelemben is a végletekig alkalmazkodó. Bár Ping biztosítja róla, hogy nem szolgálóként tekint rá, Sifeng soha nem tudja magát egyenrangúnak tekinteni vele. Ha nem Pingnek, gyakran „fiatalúrnak” szólítja. Amikor szökés utáni közös életükről beszélnek, Sifeng azonnal alávetően közelít a dologhoz. „Ping, én gondodat fogom viselni. Varrok, főzök rád, megcsinálom mindent, csak vigyél magaddal.”³⁸⁴ Úgy véli, Ping azért habozik őt magával vinni, mert félti „arcát”, aggódik, mit gondolnak majd az emberek egy ilyen úrifü–szolgálólány-kapcsolat láttán. Sifeng ezt teljességgel érthető és jogos félelemnek tartja. Siet biztosítani Pinget: „Ping, vigyél magaddal! Nem leszek terhedre. Ha valaki megszól miattam, azonnal elmegyek. Nem kell félned.”³⁸⁵

A szó feminista értelmében véve Lu Dahainak igaza van, Sifengnek valóban nincs öntudata. Pinggel való kapcsolatában hála ugyan nem nyilvánul meg viselkedésében; ennek oka az az önbizalom lehet, amelyet Ping elveszettsége miatt érez. „Én tudom, hogy te egyedül semmire sem mégy”³⁸⁶ – mondja neki kerek-perec. Ennek ellenére, nem támaszt nagy elvárásokat a férfival szemben. Lu Gui gondoskodott róla, hogy Sifeng értesüljön Ping és Fanyi három évvel azelőtti viszonyáról. Sifeng bár megremeg, de soha nem hányja ezt Ping szemére. Sőt, megnyugtatta őt: céloz rá, hogy múltbéli „hibáit” is megbocsátja. Valószínűleg úgy érzi, nincs joga emiatt sértettnek érezni magát. Milyen messze áll ez a nyugati nők büszke önérzetétől! Ahogy Li írja, Sifengből hiányzik az „inkább legyek törött jáde, mint ép cserép” magasztos erkölcsi eszméje.³⁸⁷ Neki magának nincsenek nagy igényei, csak Pingre gondol.

Ezt a hozzáállást Ping többé-kevésbé elfogadja. Nem biztatja a lányt, hogy tartsa többre magát, nem akarja meggyőzni róla, hogy többre, jobbra érdemes, mint ahogyan öccse

³⁸² Cao 1959: 166.

³⁸³ Li Chuanzhang 2007: 478.

³⁸⁴ Cao 1959: 78.

³⁸⁵ Cao 1959: 78.

³⁸⁶ Cao 1959: 78.

³⁸⁷ Li Chuanzhang 2007: 478.

teszi. Amikor Sifeng elmondja neki, hogy Chong iskoláztatni akarja, Ping röviden, de sokatmondóan így reagál: „Iskoláztatni? (Nevet.) Ez a gyerek!”³⁸⁸ Ez nem Chong iránti féltékenységet érezteti, sokkal inkább az világlik ki, hogy ő maga abszurdnak tartja a gondolatot. Érezzük, neki nem egy vele egyenrangú, művelt, öntudatos feleségre van igénye. (Szökésük után vajon feleségül venné egyáltalán Sifenget...?) A „gyerek” Chong az, akit érdemben érintett meg a május negyedike-korszak szabad szellemisége. Bátyja ugyan azt mondja, „nem akarja latolgatni, mit szólnak hozzá az emberek, hogy a Zhou-házban a nagyobbik fiatalúr egy cselédre vetett szemet”³⁸⁹, de hallgatólagosan megőrzi kapcsolatukban a köztük lévő társadalmi különbséget. Nézőpontja nem felvilágosult, mint öccsége, hanem sokkal inkább feudális, mint apjáié.

Nem vagyunk meggyőződve arról, hogy *önmagáért választja* Sifenget; inkább úgy tűnik, senki más nincs, akinek ő kellene. (Sőt, ugye, *Sifeng az*, aki választ a két fiú közül.) Ebben a kapcsolatban semmi egyenlőtlenség nincs, ha azt tekintjük, hogy kinek mennyire van szüksége a másikra. Sifeng csak azáltal vált kiszolgáltatottá, hogy gyermeket vár Pingtől.³⁹⁰ Így, egyedülálló anyaként, aki alig tudná eltartani gyermekét, már valóban nem lenne helye a társadalomban, nyomor és megvetés várna rá. Ezért kapaszkodik Pingbe, ezért mondja neki, rajta kívül senkije sincs. Ezt a függést pontosan Ping váltotta ki azzal, hogy teherbe ejtette Sifenget. A lányra azelőtt, ahogy Lu Dahai is rámutat, nem várt volna ugyan fényes jövő, de érezzük, Sifeng azt az életet is elfogadta volna. Kettőjük közül Ping az, akinek az élete találkozásuk előtt kilátástalan volt. Három évvel azelőtti viszonya mostohaanyjával, folyamatos tivornyái mind annak következményei, hogy gyenge, életét céltalanul és undorodva éli. Családja őt is megfojtja, nem képes megtalálni helyét az életben. Fanyi és a vele való viszony büntudata is gyötri. A családból való menekülés számára is az egyetlen mód a túlélésre. Számos kutató használja Sifengre az „éltmentő szalmaszál”³⁹¹ (*jiuming de daocao* 救命的稻草) kifejezést. A lány szerelme erőt ad neki, úgy érzi, reménye lehet egy új életre. Munkát akar vállalni apja bányájánál, és később visszajönne Sifengért. Sifeng azonban titokban gyermeket vár; nem várhat, amíg Ping visszajön érte.

³⁸⁸ Cao 1959: 79.

³⁸⁹ Cao 1959: 78.

³⁹⁰ Nem pusztán a gyermekvárás ténye, hanem a közte és Ping között létrejött testi kapcsolat az, amely Sifenget örökre a férfihoz köti. Sifeng „kényes a becsültére”, szerelemből lett Pingé, így viszont már hozzá tartozik, ezt a függést nem tudja többé levetkőzni. Ilyen helyzetbe jó családból származó fiatal nők ritkán kerültek, a prostituáltaknak nem lehetnek olyan erkölcsi aggályaik, hogy emiatt egy férfihoz tartozzanak: az alacsony sorból származó, de becsületes és erényes fiatal lányok azok, akiket ilyen módon, saját morális érzékük alapján röghöz lehetett kötni.

³⁹¹ Zhou Lei é.n.: 22.

Mikor Ping meglátta Sifenget, ezt az életerőtől duzzadó, büntelen fiatal lányt, mindent megkapott benne, ami belőle hiányzott, de amire mindennél jobban vágyott. Kapcsolatuk kezdetben – társadalmi státusuk dacára – *a másik irányba* volt egyenlőtlen: Ping volt a fuldokló, és Sifeng a megmentő. Wang – Zhang elemzése szerint az, hogy Ping nem egyszerűen megszöktette a lányt, hanem kihasználva úrfi mivoltát, a lányt elcsábítva és teherbe ejtve „gondoskodott róla”, hogy Sifengnek is ugyanolyan szüksége legyen rá, mint neki a lányra, egy igencsak „feudális” megoldás; nem egy felvilágosult férfi-nő kapcsolat képét vetíti elénk.³⁹² (Pingnek ez a tette nem feltétlenül tudatos; a férfi jellemének elemzésével később foglalkozom.)

Ahogy korábban is említettem, Cao Yu „erényes nőalakjainak” inherens tulajdonsága a gondoskodás, másoknak akár a saját életük, boldogságuk árán történő megmentése. Sifeng önként vállalja Ping megmentőjének – nem túl hálás – szerepét. Alakjának elvitathatatlan erénye a konfuciánus „hűség a sírig” (*cong yi er zhong* 从一而终, szó szerint: „egyet követve meghalni”). Nem Chongot választja, aki bár fiatal, de bátran felvállalná iránta érzett szerelmét, egyenlő partnernek tekintené. Sifeng egyszerűen becsületes, nem tart „több vasat a tűzben”; kedveli és becsüli Chongot, nem akarja áztatni őt. Ha már a morálisan züllött, lecsúszott Pingnek adta magát, kitart mellette. A még valóban túl fiatal Chong számára lehetetlennek tűnik a házasság, hiszen megélhetésében is apjától függ. Munkához nem szokott, nem tudná eltartani feleségét. Ezen a tényen túl, amelyet Sifeng valószínűleg nem is mérlegel, saját hajlandósága is Pinghez húzza. Egyrészt jellembeli hiányosságai dacára valóban szereti őt, másrészt természetének az a fajta kapcsolat felel meg, amelyben Pinggel élhetne. Sifeng nem felvilágosult, modern nő, hanem a hagyományos kínai értékeket valló lány: nem az egyenlőségre, szabadságra vágyik, hanem a nemes szolgálatra. Ahogy Fu Xiangli 傅湘莉 megfogalmazza, az az erkölcsi értékrend, amelyben ő nevelkedett, és amely teljesen sajátjává vált, képtelenné teszi arra, hogy rálásson, engedelmes szolgálékúsége milyen „igazságtalan” kapcsolatba viszi bele.³⁹³ Ez az „igazságtalan” jelző azonban csak a külső, emberi és női jogok képviselőjében elemző kutató nézőpontja. Sifeng alakja (legalábbis e felfogásáért) nem sajnálatraméltó, hiszen ő ebben a kapcsolatban boldog lenne, kiteljesedhetne, betölthetné női küldetését.

Li Chuanzhang a *Zivatart* Sifeng alakján keresztül elemzi. A tizennyolc éves, ártatlan fiatal lány a darab összes többi szereplője részéről, összesen hét irányból kerül nyomás alá:

³⁹² Wang – Zhang 2009: 70.

³⁹³ Fu Xiangli 2012: 107.

elviselhetetlen a feszültség, amit kiáll. Vértartó szerelme, amelyre az utolsó jelenetben fény derül, az utolsó csepp a pohárban; ő nyitja meg a *Zivatar* áldozatainak sorát.³⁹⁴

XI.1.2 Az önfeláldozó anya: Lu Shiping

Lu Gui felesége, Sifeng és Lu Dahai édesanyja, Lu Shiping 鲁侍萍 a *Zivatar* másik „erényes nőalakja”. A nehéz sorsú asszony sokat szenvedett, de gyermekeiért minden keservet vállalt. Amikor a második felvonásban megjelenik, Cao Yu részletes jellemzésének domináns mondanivalója, hogy az asszony egyszerű, de ragyogóan tiszta és ápoltságát látszik igényessége, arcán pedig „fel-felcsillan ifjúkorának bája”³⁹⁵. Sokan vélik úgy, a leírás ongyértelműen átut Cao Yu rokonszenve és együttérzése e nőalakja iránt.³⁹⁶

A darab sok, a színpadon a drámai jelenben játszódó részlete a harminc évvel azelőtti események megismétlődése új szereplőkkel. Zhou Puyuan és Lu Shiping hajdani szerelme Zhou Ping és Sifeng kapcsolatának mása. Shiping fiatalkori alakja, ahogy a leírásokból élénk tárul, nagyon hasonlít Sifenghez. Szép volt, kedves, megértő, szolgálólány létére eszes, tisztességes, jobb sorsra érdemes. A darabban több helyen tanultnak, műveltnek, egyenesen „iskolázottnak” írják le Shiping-et. Nem tudjuk pontosan, ez mit jelent; vajon valóban tanult-e iskolában, vagy csupán természetes intelligenciája folytán kelt olyan benyomást. Akárhogy is, okossága, érzékenysége, jószívűsége és ifjú szépsége érthető módon rabul ejtették a fiatal Zhou Puyuant, aki maga a Zhou-ház gazdag, csinos, tanult fiatalura volt. Mindezen kellemek hatására megfedekezett úrfi mivoltáról, és beleszeretett a kivételes fiatal szolgálólányba. A párnak két gyermeke született, amely úr és szolga között ritkaságnak számít. A patriarchális erkölcsöket valló Zhou család rövid ideig elnézte ugyan ezt az egyenlőtlen kapcsolatot, de a fiataloknak hosszú távon természetesen nem volt esélyük ennek fenntartására. Puyuannek egy gazdag, előkelő házból való lányt szántak feleségül, aki előtt nem lehetett helye szolgálónak fiúk életében. Amikor az idő eljött, meg kellett szabadulniuk ettől az úrfihoz méltatlan kapcsolattól. A nagyobbik gyermeket (Pinget) maguknál tartották, a szerencsétlen szolgálólányt pedig, három napos újszülött második fiával (Lu Dahai-jal) elkergették a háztól.

³⁹⁴ Li Chuanzhang 2007: 479.

³⁹⁵ Cao 1959: 92.

³⁹⁶ Bi Lei 2001: 31.

A kétségbeesett Shiping először vízbe akarta fojtani magát és gyermekét, amely ebben a helyzetben minden jóérzésű kínai fiatal lány számára a kézenfekvő megoldás lett volna. Ám hiába volt az elszántság, jóra való emberek kimentették őt és újszülöttjét a megáradt folyóból. Shiping további sorsáról csak annyit tudunk, hogy végigküszködte életét, minden alantas munkát elvállalt, hogy gyermekét felnevelje. Saját bevallása szerint ennek érdekében kétszer is férjhez ment, de első házasságának sorsa nem ismeretes. Második férjétől, Lu Guitól született lánya, Sifeng.

Megpróbáltatásain keresztül megismerte az életet a maga valójában, nem maradtak illúziói. Ahogy Fu Xiangli fogalmaz, Zhou Puyuan kegyetlensége és érzéketlensége harminc évvel ezelőtt már megölte őt egyszer.³⁹⁷ Az azután lábra álló Shiping már soha többet nem hihet a szerelemben, nem alapozhatja létezését ilyen hívságokra. Bánja, hogy fiatal fejjel ekkora hibát követett el, és szeretné megóvni Sifenget attól, hogy hasonlóan tegye tönkre az életét. Ez az oka annak, hogy nem akarta engedni lányát más házában szolgálni. Egy messzi iskolában vállalt takarítónői munkát, csak kétevente egyszer jön haza családjához. Mikor elment, férje lelkére kötötte, hogy vigyázzon Sifengre, de Lu Gui ezt „hóbortnak” tartotta, és a fent említett okokból másképp döntött. Lányuk úgy tudja, „mama öntudatos, tanult, rátarti”³⁹⁸, azért nem akarja, hogy a lánya szolgáljon”³⁹⁹. Shiping később, hogy eloszlassa lánya tévhitét, ennyit elmond neki: „Azt hiszed, a szegénységet szégyellem? Dehogy, kislányom, ahhoz hozzá vagyok szokva. Csak téged féltetek: túlságosan fiatal vagy még, könnyen megszédülsz, s elkövelsz valami ostobaságot.”⁴⁰⁰ Konkrét, valós személyes okait Shiping soha nem tárja fel Sifengnek, és ez a titoktartás nagyban hozzájárul a lány későbbi tragédiájának szükségszerű bekövetkezéséhez.⁴⁰¹

Shiping ismerősnek találja a szoba berendezését, és csakhamar ráismer régi bútoraira. Amikor ráébred, hogy harminc év után újra Zhou Puyuan házába került, és leánya is két éve itt szolgál, hatalmába keríti a rettegés. Az anya és lánya között a Zhou-ház nappalijában lejátszódó beszélgetés mesterien felépített: az anyja hazatértén örvendező, gondtalanul fecsegő Sifeng tudtán kívül közvetítővé válik, és nem lévén tudatában szavai súlyának, anyja minden kérdésére adott válaszával egyre egyértelműbben megerősíti az asszony gyanújának

³⁹⁷ Fu Xiangli 2012: 406.

³⁹⁸ A „rátarti” szót nem tartom szerencsés fordításnak. Ennek felhangja negatív, értelmében közelít a „kevély”, „beképzelt” szavakéhoz. Véleményem szerint ezek teljességgel távol állnak Shiping szerény jellemétől; sokkal inkább a „büszke”, vagy az „öntudatos” jelzőket tartanám helyénvalónak jellemzéséhez. Az eredeti szövegben a *jianglian* 讲脸 kifejezés szerepel, amely szó szerint azt jelenti: „ad az arcára”, vagyis fontos számára a tisztesség, a méltóság. (Cao 2009: 14.)

³⁹⁹ Cao 1959: 13.

⁴⁰⁰ Cao 1959: 96.

⁴⁰¹ Zhou Lei é.n.: 23.

valóságát, amelyet az kezdetben lehetetlennek gondol. Mikor megbizonyosodik, magába roskad, de megtartja a felismerés félelmetes titkát.

Fanyival már ennek tudatában kell szembenéznie. Mindenki úgy tudja, a ház asszonya azért hívatta Shipinget, mert hallotta, hogy tanult asszony, neki pedig nincs társasága, társalogni szeretne vele. Fanyinak azonban mögöttes szándéka van: amióta tudja, hogy Sifeng Ping szerelme, ki akarja tenni a lány szűrét, hogy elválassza őket. Shiping bocsánatot kér, amiért lánya „igen butácska, tapasztalatlan, biztosan sok bosszúságot okozott a nagyságos asszonynak”⁴⁰². Fanyi így felel: „Ellenkezőleg, igen értelmes leány, nagyon szeretem. Nem is arra való ez a gyerek, hogy szolgáljon. Valami jobbat kellene keresni számára.”⁴⁰³ Shipingnek, aki pont valami ilyesmitől fél, Fanyi körmönfontan azt mondja, Sifeng igen kíváncsi, és kisebbik fia túlságosan érdeklődik iránta. (Zhou Ping komoly érdeklődését szándékosan nem említi.) Tudja, hogy Sifeng okos lány, de „ebben a szerencsétlen helyzetben könnyen előfordulhat valami félreértés”⁴⁰⁴. Shiping reakciója ellentmondásos: az imént még „butácskának” nevezte lányát, de amikor úgy érzi, Fanyi lenézően nyilatkozik róla, felébred benne a büszkeség, és kijelenti: „Én nyugodt vagyok afelől, hogy a lányom tisztában van a világ rendjével.”⁴⁰⁵ Mindenesetre Fanyinak nem kell kétszer kérnie, Shiping máris jelzi, hogy azonnal elviszi magával lányát. Fanyi elégedett.

Shiping reménykedik, hogy még nem késő, és ha elviszi Sifenget messzire, soha többé nem kell a Zhou-kkal találkozniuk. A sors azonban úgy hozza, hogy mielőtt megtudja a szörnyű igazságot, egy másik keserű élményben is része kell, hogy legyen: szembesül Zhou Puyuannel.

Az „egymásra ismerés” (*xiangren* 相认) jelenete a második felvonás érzelmi csúcspontja, és sok kutató szerint a *Zivatar* legmesteribben felépített jelenete. Hasonlatos a Sifeng és Shiping között lejátszódó jelenethez abban az értelemben, hogy itt Zhou Puyuan döbben rá fokozatosan az igazságra. A fontos különbség az, hogy Shiping, aki az iménti jelenetben kiszolgáltatottan, *passzívan jutott el* apránként a felismerésre, most maga *aktívan vezeti rá* Zhou Puyuant ugyanerre a tudásra. Az asszony közben többször visszakozik, nem tudja, eltitkolja-e vagy felfedje kilétét, de végül nem tud tovább hallgatni. Zhou Puyuan őszintén megdöbben, és a jelenet további részében az ő viselkedése is ellentmondásos:

⁴⁰² Cao 1959: 103.

⁴⁰³ Cao 1959: 103.

⁴⁰⁴ Cao 1959: 106.

⁴⁰⁵ Cao 1959: 106.

meghatottságot és elutasítást, lelkiismeret-furdalást és páni fenyegetettségérzetet egyaránt megél és kifejez.

Az eddig higgadt, erős önuralmú asszonyból most felszínre tör minden nyomasztó sérelem, és Zhou Puyuan szemére hányja harminc évvel azelőtti embertelen tettét, hogy egy érdekházassággal járó előnyök miatt gondolkodás nélkül halálra ítélte volna őt és kisfiúkat. Puyuan igyekszik elhárítani a vádakat, de védekezése meglehetősen erőtlen. („A régi seb még fáj, de már nem ríkat meg.” „Miért hánytorgatod fel az évtizedes bűnöket?”⁴⁰⁶) A darab első felvonásában többen említik, hogy a nagyságos úr bizonyos megmagyarázhatatlan szokásai (például ősrégi bútorok megőrzése, az ablak zárva tartása még melegben is) első asszonyával, Ping édesanyjával állnak kapcsolatban (de azt nem tudják, hogy ő szolgálólány, és nem úriasszony volt). (Még Shiping fényképe is a szobában áll; az előző jelenetben ez volt a kegyelemdöfés, a végső bizonyosság szegény asszony számára.) Puyuan ezeket most a feldúlt Shiping elé tárja: „Ne hidd, hogy nekem nincs szívem. Azt hiszed, elfelejtettelek? Nézd, ezek a bútorok mind a te kedves holmijaid. Sok-sok éven át megőriztem, hogy rád emlékeztessenek.” „Minden úgy van, mintha törvényes feleségem lettél volna. (...) Azóta őrzöm ezt a szokást, hogy őrizzem emlékedet, hogy vezekeljek a bűnömért.”⁴⁰⁷

Shiping a jelenet folyamán, mikor vádaskodik, nemegyszer nem csupán Zhou Puyuant, hanem egész családját vádolja. Érezhető, hogy nem egyedül őt tartja felelősnek. Tudja, hogy Puyuan is őszintén szerette őt, de családjá feudális önkényével szemben tehetetlen volt. Eredendő jóságának, illetve a Puyuan iránt érzett hajdani szerelem fuvallatának köszönhetően bizonyos mértékig tehát felmenti őt. Minden nosztalgikus érzés elszáll azonban, amikor Puyuan tisztavirág életű érzelmességén felülkerekedik a józan ész, és pénzt ajánl az asszony hallgatásáért. Tart tőle, hogy ha Lu Gui, a „romlott csirkefogó”⁴⁰⁸ megorrontja a dolgot, komoly bajba kerülhet.

Shiping megvetően utasítja vissza a férfi feltételezését, hogy meg tudná őt zsarolni. „Eszteendő keservét nem válthatod meg a pénzeddel!”⁴⁰⁹ – fakad ki, és széttépi Zhou Puyuan csekkjét. Zhou Puyuan korábban már megjegyezte: „Úgy veszem észre, jellemed csöppet sem változott.”⁴¹⁰ Valóban, Sifengnek volt kitől örökölnie egyenes jellemét. Shiping is megtehetné, talán hajdanán is megtehetette volna, hogy megzsarolja a Zhou családot. De ez a nő jellemes, van gerince; nem kér és nem is fogad el semmit sorsa megrontóitól, sem

⁴⁰⁶ Cao 1959: 118.

⁴⁰⁷ Cao 1959: 119.

⁴⁰⁸ Cao 1959: 120.

⁴⁰⁹ Cao 1959: 122.

⁴¹⁰ Cao 1959: 120.

harminc éve, sem most. Sifeng is becsületes lány, de érezzük, Shipingben több a büszkeség és az öntudat, mint lányában. Ebben a jelenetben erőteljes a kontraszt a jellemes Shiping és a jellemtelen Lu Gui között; nem tudjuk pontosan, Shiping miért hozzá ment feleségül (arra kell gondolnunk, talán mert ő volt hajlandó elvenni...), de azt sejtjük és átérezzük, az asszony élete milyen boldogtalan lehetett ebben a házasságban.

Shiping biztosítja Zhou Puyuant, hogy nincsenek zsarolási szándékai, ellenben van egy kérése: szeretné látni Ping fiát. Puyuan vonakodik, fél, hogy az asszony elárulja Pingnek, ő az édesanyja. De Shiping megnyugtatta, nem fog ilyet tenni; csak látni akarja, nem akar részt az életéből, nem akar szégyent hozni rá. Azzal, hogy nem bosszúra szomjazik, hanem fia érdekeit tekinti, megint csak nagylelkűségéről tesz tanúbizonyságot. Fájdalmas, ahogy erről beszél: „Tisztában vagyok társadalmi rangjával, neveltetésével, nem akarom, hogy ilyen anyát kelljen magáénak vallania.”⁴¹¹ Ezzel nem saját magát becsüli le, hanem jól tudja, hogy a patriarchális társadalomban nem jellemük, hanem származásuk alapján ítélik meg az embereket, és pontosan látja, hogy ebben a családban Ping is ilyen szemléletmódot kapott. Mondanivalóját lehet ironikusan értelmezni, hiszen nem saját maga emberi értékét becsüli le, hanem a társadalom ellen fogalmaz meg éles kritikát. „Nincs mitől félned, ha megtudja, ki vagyok, akkor sem kell neki ilyen anya”⁴¹² – nyugtatja meg Zhou Puyuant. Akár azt is mondhatná: „Tudom, hogy a fiamat is olyanná nevelted, amilyenné téged neveltek; nem becsüli az embert, csak a rangot nézi. Alapos munkát végeztél.”

Puyuan végül hívja Pinget, aki valóban nem méltatja sok figyelemre Shipinget. Igaz, az események közben bonyolódnak, mert Puyuan kettejük jelenlétében tűz össze erőteljesen Lu Dahai-jal. Puyuan nemrég óta tudja, hogy ő nem más, mint másodszülött fia. „Messze esett tőled” – mondja Shiping. „Azt ne hidd, hogy valaha is elfogadna apjának!”⁴¹³ Ezzel arra is utal, hogy jellemében Lu Dahai, még ha durva és bárdolatlan is, de egyenes és meg nem alkuvó, mocskos pénzen soha meg nem vásárolható. Lu Dahai mint a bányász-sztrájk képviselője csap össze a mágnás bányatulajdonossal, de természetesen ő húzza a rövidebbet. Ping kikéri magának, hogy „ez a fickó apja becsületét mocskolja”⁴¹⁴, és megüti öccsét (akiről természetesen nem tudja, hogy az). Shiping itt közbelép, és majdnem leleplezi

⁴¹¹ Cao 1959: 122.

⁴¹² Cao 1959: 122.

⁴¹³ Cao 1959: 120.

⁴¹⁴ Cao 1959: 130.

magát, de megőrzi lélekjelenlétét, és újabb bizonyítékát adva intelligenciájának, egy mesteri szójátékkal megtartja a látszatot.⁴¹⁵

Shiping ezután a lélekpróbáló jelenet után Dahai-jal együtt távozik. A harmadik felvonásban, a Lu család szegényes otthonában Shiping már távozását szervezi: kijelenti, lányát azonnal magával viszi Jinanba. Lu Gui tiltakozik, és – Pinggel való szökési tervére gondolva – Sifeng is habozik. Anyja a legrosszabbra kezd gyanakodni, azonban tudása egyelőre, hála Fanyinak, hiányos: nem Pingre, hanem Chongra gondol, mint lánya kedvesére. Megesketi lányát, hogy soha többé nem találkozik senkivel a Zhou családból. Sifeng végig vívódik: egyik oldalon anyja iránti szeretete és ragaszkodása, a másikon a szerelem és a lojalitás, amelyek már Pinghez fűzik. Nehezen mondja ki az esküt, anyjának gyakorlatilag lelki zsarolással kell rákényszerítenie. Shiping súlyos indítékait csak ő maga ismeri; nem sejti, hogy a kocka már el van vetve, lánya és fia titokban már egymásra találtak. Próbálja menteni, ami menthető, és, ahogy Li Chuanzhang fogalmaz, „önzetlen és mély anyai szeretettől vezérelve veri Sifenget ilyen súlyos lelki bilincsbe és éri el azt, hogy szegény lány nem talál kiutat”⁴¹⁶. Sifeng, bár megesküdött, ha válaszüthoz ér, a benne növekvő gyermek miatt csak Pinget követheti. Megrázó, hogy mivel még aznap éjjel találkozik Pinggel, anyjának tett megszegett esküje valóban beteljesedik rajta, és a nap végén tényleg „villám sújtja agyon”⁴¹⁷.

Shiping és Sifeng, anya és lánya két ártatlan, tragikus sorsú nő, akikről a darab elemzői jellemzően a „feudális társadalom áldozataiként”⁴¹⁸ szólnak. Az életük során elszenvedett megaláztatások közepette az életben maradásért, emberi méltóságuk megőrzéséért küzdenek, de mindketten alulmaradnak a régi társadalom erejével szemben. Li Chuanzhang megfogalmazása szerint „tragédiájuk az alacsony sorú asszonyoké: elestük a fiatalság és a belső szépség törvényszerű pusztulását ábrázolja egy embertelen társadalomban”⁴¹⁹. Cao Yu közönsége ezt a két nőalakot különösen közel érezte magához,

⁴¹⁵ A kínai nyelv egyik sajátossága, hogy hangzásában rendkívül sok az egymással homofón (azonos hangzású) szótag. A *ping* szótag is többféleképpen jelenthet. Amikor Shiping látja, hogy egyik fia megtámadja a másikat, felindultan kiáltja Ping nevét. „*Ping!*” 萍! Egy gazdag úrfinak egy ismeretlen cseléd szájából elhangzó ilyen bizalmas megszólítása azonnal döbbenetet váltana ki, sőt, büntetést vonna maga után. Az asszony hamarjában hozzáteszi: „*Ni ping shenme da wo de erzi?*” 你凭什么打我的儿子? „Mégis milyen alapon üti meg fiamat?” Ping neve, a 萍 és a „valaminek alapján”, a 凭 írásjegy homfónok. Ez hárítja el a veszélyt. A magyar fordítás nem tudja visszaadni ezt a leleményes nyelvi megoldást, amely a kínai nyelv jellegzetessége. (Cao 2009: 86.)

⁴¹⁶ Li Chuanzhang 2007: 478.

⁴¹⁷ Cao 1959: 181.

⁴¹⁸ Li Chuanzhang 2007: 480.

⁴¹⁹ Li Chuanzhang 2007: 480.

hiszen nők milliói tudtak velük azonosulni. Szomorú sorsuk mindenkiben együttérzést ébreszt.

Mint ahogy korábban említettem, Cao Yu az *Előszó*ban leírja, miért tartja fontosnak a különböző szereplőtípusok egymás mellett élését. Shiping és Sifeng (és velük együtt Chong) az átmenetet jelentik a fény és az árnyék között. Cao Yu jellemábrázolásának nagyszerűségét mutatja, hogy az általa egy „kategóriába” sorolt alakok is ilyen sokfélék. Mindegyiküknek más jellembeli sajátosságai vannak, és ezzel nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy Cao Yu a színpadon ilyen hitelesen tudja bemutatni az emberi élet sokféleségét.

Bár dolgozatom központi témájának Zhou Fanyi alakját tekintem, több szempontból fontosnak tartottam Sifeng és Lu Shiping bemutatását is. Egyrészt, mert ahogy Cao Yu maga is rámutatott, az „árnyékos” vagy „átmeneti” szereplők a kontraszt által csak még jobban kiemelik a világos szereplők ragyogását. Fanyi természetének szenvedélyessége ennek a két vele kapcsolatba került nőalaknak a szelídebb természete mellett válik igazán erőteljessé. Másrészt, a *Zivatar* cselekményében, a drámai konfliktus kibontakozásában mind Sifeng, mind Shiping olyan meghatározó szerepet játszik, amelynek mélyebb ismerete nélkül Fanyi cselekedeteinek elemzése is csorbát szenvedne. És végül, de nem utolsósorban, Cao Yu maga írja, a *Zivatar* „Fanyi, Shiping és Sifeng, e három nő sorsának összehasonlítása”⁴²⁰. Fu Xiangli cikke kifejezetten a két asszony és a leány sorsát veti össze és tárgyalja. Ez a három nő a konfliktusok hálójában küzd saját túléléséért. Sorsuk rokon: a szerelem kezdetben boldogságot, végül fájdalmat és szenvedést hozott számukra.⁴²¹

XI.2 A „lázadó nő”

Sun Liling teóriája Cao Yu hősnőinek kategorizálására sok szempontból helytálló és meggyőző. Az „erényes nők” esetében láthattuk, hogy alakjuk bár árnyalt és egyénített, nem sematikus, azonban viszonylag jól körülhatárolható közös tulajdonságokkal és természetes kvalitásokkal rendelkeznek. E nőalakok egytől egyig emberiek, belső dilemmákkal küzdenek, sorsuk nehéz, de nem térnek le a számukra előírt (vagy éppenséggel a maguk választotta) útról.

⁴²⁰ Li Chuanzhang 2007: 480.

⁴²¹ Fu Xiangli 2012: 104.

Ezzel szemben, Sun Liling így foglalja össze – igen szemléletesen – a „lázado hősnők” természetét:

E hősnők végletesen szenvedélyesek, inkább meghalnak, de félúton sosem torpannak meg. Harcias amazonok, kiknek testéből primitív életerő és ősi vágy sugárzik, mernek bátran szembeszállni a sorssal és a nehézségekkel, szenvedés árán is vállalják a boldogságért vívott harcot; rövid életük üstökösként ragyogja be az eget. Ezek a hősnők a május negyedike mozgalom szabad és lelkes eszméinek szellemében élnek és küzdenek a bukásig, de be nem hódolnak.⁴²²

Fontos megjegyezni, hogy Cao Yu „lázado asszonyai” jóval ellentmondásosabbak fent jellemzett „erényes” társnőiknél. Végeláthatatlan mennyiségű irodalomkritikai elemzés foglalkozik velük, új és új értelmezések forrásai. Jól kidolgozottak, de igencsak összetett személyiségek: nem férnek be egyetlen „dobozba”. Ennek megfelelően néha a „lázado-keret” is szűknek bizonyul, de éppen ebben áll érdekességük.

A „lázado-típusú” nőalakok közül kettőt emelnék ki, amelyek Cao Yu életművében méltán foglalnak el meghatározó helyet: a *Zivatar* Zhou Fanyiját és a *Napkelte* Chen Bailuját. A két hősnő mutat ugyan rokon vonásokat, de mégis két teljesen eltérő személyiségű „lázadoról” van szó. Egy szereplő jelleme, cselekedeteinek mozgatórugói a történet teljes ismeretében, más szereplőkkel való interakciók során mutatkozik meg a maga valójában. A *Napkelte* teljeskörű elemzése önmagában is lehetne egy disszertáció témája, ezért Chen Bailu alakjának kimerítő bemutatására nem tudok vállalkozni. Mivel dolgozatom mindenekelőtt a *Zivatar*rral foglalkozik, Chen Bailu alakja csupán felbukkan majd néhány helyen, ahol releváns. Vizsgálatom tárgya az, Cao Yu e két hősnőjén keresztül hogyan mutatja be kora „lázado” asszonyainak lelkivilágát, sorsát és vergődését egy változó világban, és mi az, amit az író ezen keresztül el akar mondani.

⁴²² Sun 2003: 91.

XI.2.1 Zhou Fanyi

Zhou Fanyi a *Zivatar* megjelenése óta eltelt nyolcvanöt év irodalomkritikusainak túlnyomó többsége és Cao Yu saját bevallása szerint is egyik, ha nem a legsikerültebb alakja. (Ezt a meglátást azóta az író egész életművére bátran kivetíthetjük.) A *Zivatar* megírása után néhány évvel Cao Yu úgy érezte, a darabhoz hozzá kell fűznie az *Előszót*. Ha nem is tudta ezzel megakadályozni a darab félreértelmezett színrevitelét, lelkiismerete követelte, hogy elmondja, ő hogyan látja, milyen meggondolással formálta meg alakjait.

Mint már említettem, a *Zivatar* megírása különleges abból a szempontból, hogy Cao Yu nem „szabályosan”, kronológiai sorrendben vetette papírra a cselekményt, hanem saját írói ihletének engedett szabadfolyást, és úgy írt, ahogy az alakok, az események a fejében megszülettek. Az *Előszó*ban leírja, hogy az első szereplő, aki formát öltött benne, Fanyi volt, a második pedig Zhou Chong. Ez a két alak ragadta meg meginkább a képzeletét, a többiek a későbbiek során szép lassan gondolta ki. Többhelyütt vállalja, hogy elfogult Fanyival szemben. Cao Yu Fanyiról adott jellemzése klasszikussá vált, és szinte kivétel nélkül minden őt elemző cikk idézi szavait; én is megteszem.

Szeretem nézni Fanyi alakját, de képességeim végesek. Tudom, ahogy a színpadon megjelenik, nem fog hasonlítani ahhoz, ahogy én őt kezdetben elképzeltem. De az írónak elfogadónak kell lennie. Fanyi számomra olyan, mint egy régi jó barát. Sajnos nem tudom konkrétan megrajzolni alakját; mindig őszintén remélem, hogy egy lélekkel, tehetséggel teli színésznő játssza őt el, ad neki testet. Fanyi felébreszti bennem a szánalmat és a tiszteletet, könnyezve gyászolom meg ezt a szegény asszonyt. Megbocsátok neki, bár elkövette a bűnök legnagyobbikát: eldobta magától az anyaság szent felelősségét. Megszámolni sem tudom, hány Fanyit láttam saját szememmel – bár hozzáteszem, ők persze nem Fanyik; többnyire hiányzik belőlük az ő bátorsága. Ezek a nők mind a csatornában koldulják életüket, és ugyanakkor mégis oly magasztosak. A bennük lobogó hév egy olthatatlan tűz, az isten azonban arra kárhoztatja őket, hogy lassan holtra száradjanak a homokon. Sok ilyen nőnek pedig szép lelke van. És mégis, a környezetük fullasztó hatására elfogadhatatlanul eltorzulnak, elvadulnak. Az emberi gonoszság és a társadalom nyomása alatt ilyen kétségbeesetten végezni életüket, úgy, hogy szinte egy szabad lélegzetet sem vehettek – társadalmunkban számtalan ilyen nő van.⁴²³

⁴²³ Cao 2010: 53–54.

Sun értelmezése szerint Cao Yu a „lázkodó hősnőket” a Nyugati Nő, az „erényes hősnőket” a Keleti Nő mintájára alkotta meg. Valóban, az utóbbi alakokban nyoma sincs a fent jellemzett nyugati mentalitásnak, a keletinek annál inkább. Az európai és amerikai drámák hősnői, akikkel Cao Yu olvasmányai révén megismerkedett, merőben mások: dinamikájuk, életerejük, lázadó lelkületük mély benyomást tett rá. Cao Yu nagysága abban áll, hogy ezzel a vibrálással, szenvedéllyel, „asszonyi szeszéllyel” gazdagította „lázkodó” hősnőit, ugyanakkor közben nem tagadta meg tőlük kínai gyökereiket sem.

Az első felvonásban, mikor Fanyi először megjelenik, Cao Yu rendkívül részletes és érzékletes leírást ad róla. Eszerint Fanyi „régí típusú kínai nő, azzá teszi érzékenysége, melankóliája és okossága”⁴²⁴. Bár a darabban konkrétan nem történik erre utalás, Cao Yu több helyütt említi, hogy Fanyi nyugati oktatásban is részesült, és a legtöbb elemző is így határozza meg őt: „nyugati oktatásban részesült régi típusú kínai nő” (*jieshouguo xin jiaoyu de jiushi funü* 接受过新教育的旧式妇女). Amint látjuk, már Cao Yu megfogalmazásából is kiderül, hogy Fanyi (még ha „démon” is), nem nevezhető feketén-fehéren „nyugati típusú nőnek”, és a darab előrehaladtával, ahogy iránta való megértésünk elmélyül, egyre világosabb lesz, „nyugati” jellemvonásai mellett miért is ízig-vérig kínai nő ő. A „nyugati típusú nő” kategorikus besorolással pontosan azt vonjuk meg alakjától, ami a legnagyobb vonzereje; benne a két világlátás csap össze, amely feloldhatatlan ellentmondást és kiismerhetetlen komplexitást ad karakterének. Ezek értelmében, elemzésem során támaszkodom ugyan Sun Siling értelmezésére, ugyanakkor véleményem szerint Zhou Fanyi alakjának nagyobb mozgásteret kell engedni.

XI.2.1.1 „Viharos jellem” (*'leiyuxing' de xing'e* 雷雨性' 的性格)

Fanyi 35 éves, élete (de nem életereje) teljében lévő asszony. A darab jelenjét megelőző története – tudniillik, hogy miként került a Zhou-házba – részben más szereplők, részben saját színpadi elbeszéléséből derül ki. Előkelő házba született, magas származású kisasszony volt (így lehetséges az is, hogy nyugati oktatásban részesülhetett), akit szülei a nála húsz évvel idősebb, gazdag és rangos bányatulajdonoshoz, Zhou Puyuanhez adtak feleségül.

⁴²⁴ Cao 1959: 37.

Fanyi egyszer egy keserves kitörésében elpanaszolja Pingnek: „Apád tett tönkre engem. Idecsalt, idekötött.”⁴²⁵ Sok elemző következetesen készpénznek fogadja el ezt a felvillantott lehetőséget, de sem a darabban, sem azon kívül nem találunk információt arra vonatkozólag, hogy Fanyi miféle „csalás” áldozata lehetett.

Egyesek úgy fogalmazznak, „Zhou Puyuan a csalás eszközével kényszerítette Fanyit a házasságra”⁴²⁶, amely állítás Zhou Puyuannek a házasság létrejöttében betöltött aktív szerepét feltételezi. Ez azonban, ismerve a kor szülők által elrendezett házassági rendszerét, valamint Shiping elmondása alapján Zhou Puyuan felmenőit, nem tűnik ésszerűnek. A fiatal nemzedék férfi tagjainak éppúgy nem volt beleszólása a jövőjüket ilyen nagymértékben meghatározó döntésbe, mint női társaiknak.⁴²⁷ Számomra sokkal valószínűbb magyarázatnak látszik, hogy Fanyi, sok évi szenvedés után, visszamenőleg így látja (vagy szeretné látni) érkezését a Zhou-házba. A darab során az asszony többször tesz olyan kijelentést, hogy úgy érzi, Ping és apja konspirálnak ellene, szándékosan örültnék akarják őt láttatni környezetével. (Ping leinti, de nem nagyon cáfolja, amit mond.⁴²⁸) Az, hogy annak idején ez az ember tisztességes eszközökkel érte el, hogy ő hozzámenjen feleségül, Fanyi számára már hihetetlennek tűnik, és mivel a csalás lehetősége férje ismeretében közel sem kizárt⁴²⁹, ezért tekintem én a „törbe csalás” elméletét Fanyi enyhe képzelgésének, amelyre kétségeesése miatt érthetően hajlamos.⁴³⁰

Házasságkötése után amint betette lábát a Zhou-házba, eldőlt a sorsa. Még azt sem tudta, mi a házasság, mikor már, ahogy Li Ruguo 李儒国 fogalmaz, „kanárimadár lett Zhou Puyuan kalitkájában, és egy csillogó életért elvesztette szabadságát”⁴³¹. A Zhou-rezidencia

⁴²⁵ Cao 1959: 87.

⁴²⁶ Wang Lijuan 2007: 106.

⁴²⁷ Egy másik cikk egyenesen azt állítja, Zhou Puyuan annak idején Shipinget is így „csapta be és csalta a házhoz”. A cikk írója, Zhu Hui 祝辉 semmiféle magyarázatot nem ad arra, miért gondolja, hogy egy szolgálólányt egy nemes úrfi csalással kellett, hogy megszerezzen. Igaz, hogy a darabból kiderül, Shiping anyja, Mei néni volt az, aki a Zhou-házban szolgált; az, hogy lánya hogyan és mikor került szintén oda, nem tudható. Ennek ellenére nem tartom megalapozottnak Zhu Hui ezen állítását: sem a szövegben, sem elemzésekben nem olvastam semmit, ami alátámasztaná. Ld. Zhu Hui 祝辉 2009. „Zai zhuanzhi yu beipan zhong de jibian – Fanyi beiju xingge tanxi 在专制与背叛中的畸变 – 繁漪悲剧性格探析 [Zsarnokság és árulás okozta torzulás – Fanyi tragikus jellemének elemzése].” *Qingnian kexue* 青年科学 10: 321.

⁴²⁸ Azt, hogy apjának mi oka lenne szánt szándékkal megörjíteni Fanyit, az asszony azzal magyarázza: „Utál engem az apád, mert én ismerem a múltját, fél tőlem.” (212.) Valójában Puyuan viselkedésének mozgatórugói ennél összetettebbek lehetnek; az ő jellemének és érzelmeinek elemzésével a XII. fejezetben foglalkozom.

⁴²⁹ Éppen a fent említett okból kifolyólag azonban, Zhou Puyuan szándékos csalása nem valószínű. Még ha a Zhou család el is akarta tussolni fiuk afférját a cselédlánnyal egy előnyös házasság megkötésének reményében, Zhou Puyuannek tevélegesen ehhez vajmi kevés köze lehetett.

⁴³⁰ Akad, aki hozzám hasonlóan értelmezi Fanyi megjegyzését, ld. Fu Xiangli 傅湘莉. 2012. „Xiju *Leiyu* zhong nüxing xingxiang de zai fenxi 戏剧《雷雨》中女性形象的再分析 [A *Zivatar* nőalakjainak újbóli elemzése].” *Hunan xingzheng xueyuan xuebao* 湖南行政学院学报 73.1: 104–108.

⁴³¹ Li Ruguo 2006: 50.

az egész darabban mint egy börtön jelenik meg, amely nem ereszti ki foglyait. Majd' minden szereplő meg is fogalmazza ezt. „Ebben a házban eltemetve tengődik az ember”⁴³² – mondja Fanyi. Máshol így fogalmaz: „Mintha mérges köd ülne meg mindent.”⁴³³ Mi az oka annak, hogy egy amúgy előkelő és gazdag ház, amely örömteli és fényűző összejövetelek színhelye lehetne, ilyen sivár és fojtogató? Az ok ugyanaz, amit Cao Yu önéletrajzi írásaiban saját otthonáról is megfogalmaz: bár jólétben élt, szeretet és melegség híján otthonuk egy jéghideg kriptához hasonlított. Fanyi bár anyagilag semmit nem nélkülöz, „érzelmi életét tekintve éhező koldus”⁴³⁴.

Férje gazdag, befolyásos ember. Bár bányatulajdonos lévén a kezdődő kapitalista rendszer előnyeit is élvezzi, minden ízében a feudális társadalmi berendezkedés híve és őre. Említi németországi tanulmányait, világlátottságát – ez alapján akár azt is gondolhatnánk, őt is megérinthette a nyugati szellemi kultúra; vallhatna haladó eszméket a társadalommal és az egyénnel kapcsolatban, ez azonban nincs így. Családját patriarchális szellemben, erős kézzel irányítja: szava törvény, másnak pedig szava nincs is egyáltalán. Ahogy Dou Guanghai fogalmaz, ebben a házban Zhou Puyuan „betiltott minden normális emberi vágyat és igényt”⁴³⁵. Arra, aki esetleg ilyet még meg mer fogalmazni, azonnali és drasztikus megtorlás vár. A cselédek és fiai rettegve tisztelik, de aki mélyebben ismeri, annak tisztelete megvetéssé változik.

Fanyi a második felvonásban Pinggel történő párbeszédében tömören és sokatmondóan jellemzi férjét. Ping „apja tisztességes házaról” beszél, mire Fanyi így tör ki:

Ugyan, ne hozd elő az apádat! Meg a tisztességet! Még te beszélsz tisztességről? Tizennyolc esztendő töltem ebben a tisztességes házban. A Zhou család gonoszságát láttam, hallottam, magam is részt vettem benne. Soha nem tartoztam hozzátok, a Zhou családhoz. Amit tettem, azért magam felelek. De olyan nem vagyok, mint a nagyapátok, a nagybátyátok meg drága jó apátok: titkon rettenetes gonosztetteket követtek el, de azért adjátok a jámbor konfuciánust, az erkölcsök őrét, a jóságos szívűt, a társadalom jótevőjét!⁴³⁶

Lu Dahai a második felvonásban szintén világgyá kiáltja, hogy a „nagyágos úr” hogyan szerezte vagyonát.

⁴³² Cao 1959: 88.

⁴³³ Cao 1959: 44.

⁴³⁴ Wang Lijuan 2007: 106.

⁴³⁵ Dou 2008: 11.

⁴³⁶ Cao 1959: 86.

Hohó, ismerem én jól a te viselt dolgaiddat. Amikor Harbinban a hidat biztosítottad s aztán megrongáltattad a gátakat... (...) Szántszándékkal vízbe fojtottál kétezerkétszáz kulit, mindegyiknek az életéért háromszáz jüant zsebeltél be. A Zhou-vagyon vérrel szerzett vagyon!⁴³⁷

Amellett, hogy Zhou Puyuan saját érdekeiért (amelyeket családja érdekeinek nevez) hidegvérrel képes átgázolni másokon, tulajdon családtagjain is ugyanígy átgázol. Semmiféle érzelmet nem árul el felesége és fiai iránt, és azt sem tolerálja, ha ők ezt teszik. A Zhou-házban a családfőn kívül mindenki érző lényként jelenik meg⁴³⁸, akik láthatóan és kimondottan is szenvednek az érzelmi sivárságtól, amelyben élnek.

Fanyi az, aki legtöbbször és leghevesebben hangot ad szenvedésének, és érezhetően valóban ő az érzelmi kiéheztetés és elnyomás első számú áldozata. Rögtön az első felvonásban lejátsszódik a híres „orvosságos jelenet”, mintegy demonstrálva a közönségnek Zhou Puyuan otthoni zsarnoki uralmát. Fanyit, aki próbál ellenállni, a tekintély és a lelki zsarolás egyre magasabb szintjén, megrázó kegyetlenséggel kényszeríti az orvosság bevételére. Fanyi felnőtt ember, aki ráadásul saját bevallása szerint nem, csak férje szerint beteg, mégis betegként kezelik és gyógyszerezik, még abba sincs beleszólása, mi történik a saját testével.⁴³⁹ „Évek óta iszom ezt a sok keserű gyógyszert, már megelégteltem!”⁴⁴⁰ – fakad ki korábban Sifengnek, aki parancsra az orvosságot készítette neki. Kitérőse túlmutat önmagán, már nem tudja visszatartani panaszát. Az „orvosságos jelenetben” Fanyi négyszer utasítja vissza, hogy bevegye, mire férje egyre erőteljesebb lelki terrort alkalmaz. Mikor látja, hogy a ráparancsolás hasztalan, Fanyi anyai példamutatására apellál, először Chonggal, majd Pinggel kéreti az asszonyt, az utóbbival térden állva. Ezt a szégyent Fanyi már nem engedi megtörténni önmaga és Ping között, hanem kiissza a keserű orvosságot és sírva elrohan.

Fanyi érzelmes asszony. Sejtjük, hogy fiatal lányként minden bizonnyal romantikus elképzeléseket táplált a szerelemmel és a házassággal kapcsolatban, és a bár idősebb, de világlátott férj mellett erre lehetett is volna esélye. Hamarosan azonban kiderült, a valóság nemcsak, hogy nem váltotta valóra reményeit, hanem egy előzőleg elképzelhetetlen rémálommá vált. Férjétől nem egyszerűen szeretmet és gyengédséget nem kap, Zhou Puyuan már egyáltalán a *létezése* iránt is érzéketlen. Hidegsége miatt az asszony szép lassan „kőhöz

⁴³⁷ Cao 1959: 128–129.

⁴³⁸ A későbbi felvonásokban Zhou Puyuan is elárul majd némi érzelmet; ezt is az őt elemző fejezetben tárgyalom.

⁴³⁹ A másik ember felett gyakorolt testi kontroll, mint a dominancia egy extrém formája a *Nórán* is megjelenik, bár némiképp eltérő formában. A két hősnő összehasonlításánál részletesen kitérek erre a jelenségre.

⁴⁴⁰ Cao 1959: 43.

hasonlatos élő halottá”⁴⁴¹ vált. Ping az, akinek Fanyi kifakad, és kifejező metaforákkal szemlélteti, miként sorvad el „élve eltemetve”, „lassú szomjhaláltól gyötörve” a Zhou-házban. Megjegyzése, miszerint „az örökös engedelmeskedés meghaladja a képességeit”⁴⁴², tisztán mutatja, hogy Fanyi ismeri magát. A kínai eredeti szöveg még kifejezőbb, azt jelenti: „ellenkezik az én alaptermészetemmel” (那是违背我的本性的 *na shi weibei wo de benxing de*). Több kutató mutat rá, hogy bár Cao Yu Fanyit „rég típusú kínai nőnek” határozza meg, a személyiségében abszolút domináns kvalitások éles ellentétben állnak a hagyományos konfuciánus erényekkel.⁴⁴³ Cao Yu is tudatában van ennek az ellentmondásnak, hiszen jellemzésében később így ír: „ (...) de van benne valami primitív vadság is: szívében, bátorságában, forró vágyaiban, a váratlan helyzetekben hirtelen támadt erejében”⁴⁴⁴. Ahogy Zhang Fengmei 张凤梅 fogalmaz, Fanyi „kezdetből fogva törékeny, mégis erős nő benyomását kelti”⁴⁴⁵.

Nem tudjuk, Fanyi szülei hajadon lányaként hogyan viszonyult a férjhez menéshez. Ha esetleg már eleve is tiltakozott a szülői önkény ellen, és a nyugati szellemiség hatására benne is felébredt szabad szerelem iránti vágy értelmében maga akart választani, erre nincs utalás. Akár így volt, akár eleinte romantikus reményei miatt nyitott volt a házasságra, tény, hogy sokat amúgy sem tehetett volna ellene. Wu Zhengyi 吴正毅 biztosra veszi, hogy Fanyi, ha a házasságban egy őt szerető társra talál, aki érzelmi igényeit kielégíti, elfogadta volna egy hagyományos kínai feleség szerepét és sorsát, és „csendesesen éldegélt volna egy férfira támaszkodva”⁴⁴⁶. Az viszont egyértelmű, hogy ez az érzelmileg bilincsbe verő és megbénító házasság örölte fel életerejét, nyomta el egyéniségét, és okozott jellemében olyan torzulásokat, amelyek később saját és mások elpusztítására ragadtatják. Hua Aifang 华爱芳 Fanyi tragédiáját egyenesen a „szerelemtelen házasság tragédiájának”⁴⁴⁷ nevezi.

Fanyi tizennyolc éve túri keserű sorsát. Szívében soha nem tudta elfogadni, hogy ilyen életet éljen – ha erre képes lenne, akkor lenne a „hagyományos értelemben vett kínai nő”. Szenvedését elrejtteni, panasztalan tűrni, amit „erényes” társnői megtesznek, számára ez is túl nagy feladat. Cao Yu az *Előszó*ban górcső alá veszi szereplőit. A *Zivatar*

⁴⁴¹ Cao 2009: 59.

⁴⁴² Cao 1959: 85.

⁴⁴³ Hua 2007: 44.

⁴⁴⁴ Cao 1959: 37.

⁴⁴⁵ Zhang Fengmei 2008: 34.

⁴⁴⁶ Wu Zhengyi 2007: 27.

⁴⁴⁷ Hua 2007: 45.

alaphangulata, a fojtogató, fülledt nyári hőség, amely zivatarral fenyeget, kifejező háttérrel nyújt Cao Yu elemzéséhez.

A kezdetleges vagy barbár hangulatot, amely számomra a *Zivatar*t belengi, tovább fokozza a fullasztó nyári hőség. A nyári szárazság, a rekkenő hőség kiszárítja az emberekből a józan észet. A langymeleg gyorsan fokozódik, és mire a nap az égen egy tüzes vaskorongként izzik, az emberek elvesztik ítélőképességüket, és visszatérnek barbár mivoltukhoz. Vagy imádnak, vagy gyűlölnék: minden érzélem végletessé válik. Mint ahogyan a villám és a mennydörgés lesújtanak, a cselekedetekben nem marad kiegyensúlyozott középút. Ilyenfajta természetet képvisel Zhou Fanyi, Lu Dahai, sőt, Zhou Ping is. Az ellenkező véglet, a tompítás, a behódolás, a lavírozás, a megalkuvás képviselői Zhou Puyuan és Lu Gui. Ám az utóbbiak az előbbiek árnyékai, az ő létezésük emeli ki csak igazán az előbbiek fényét. Lu néni, Sifeng és Zhou Chong pasztellszínűek, a két véglet közötti átmenetet jelentik. A *Zivatar*ban Zhou Fanyi a legkövetkezetesebb jellem. Fehéren izzik, mint egy elektromos láng, és éppolyan rövid életű is. Életereje egy meteorhoz hasonló: erőteljesen ragyog, majd a semmibe enyészik. Ő a „legviharosabb” jellemű szereplő. (Ezt a szót magam alkottam, mert nem találtam megfelelő jelzőt leírására.) Élete perzselő szerelemből és kíméletlen gyűlöletből szövődött, teli van ellentmondásokkal, és egyetlen ellentmondás sem akad, amely mentes lenne a végletektől. A „véglet” és az „ellentmondás” amúgy is a *Zivatar* gőzölgő hangulatának két kulcsfogalma, a cselekmény tulajdonképpen ezek váltakozása.⁴⁴⁸

Elképzelhetjük, egy ilyen hőfokon izzó, szenvedélyes nő számára egy efféle dermesztő bőrtönben eltöltött tizenhét év micsoda gyötrő szenvedést jelent. Cao Yu Fanyiról szóló szenvedélyes jellemzésével és a Zhou-ház légkörének jeges fuvallatával olyan érzékletes kontrasztot állít, hogy saját bőrünkön érezzük a hősnő szenvedését.

XI.2.1.2 Ping, a „megmentő”

Számos kutató Fanyi erkölcsi bukásának okát mostohafiával, Pinggel folytatott viszonyában látja. Én nem értek egyet ezzel az értelmezéssel, és úgy érzem, Cao Yu sem így ítéli meg hősnőjét. (Ott van mindjárt az *Előszó*ban tett egyértelmű kijelentése, miszerint Fanyi

⁴⁴⁸ Cao 2010: 53.

legnagyobb bűne az anyaság szent kötelességének elvetése.⁴⁴⁹ Fanyi megítélése összetett és szubjektív kérdés, de sokatmondó, hogy Cao Yu ezt a „bűnös szerelmet” meg sem említi Fanyi bukásának okaként.) Mindazonáltal, Fanyi és Ping kapcsolata a cselekmény rendkívül fontos vonulata, elemzése a két alak megértéshez elengedhetetlenül fontos. A szakirodalomban igen széleskörűen tárgyalt szelete ez a darabnak, sokféle értelmezésre ad lehetőséget. Akárhogy is értelmezzük azonban, kétségtelen, hogy igencsak felkorbácsolja az indulatokat, és nagyban hozzájárul a tragédia bekövetkeztéhez. Fanyi jellemének bemutatása elválaszthatatlan Pinghez fűződő viszonyától, ezért e kapcsolat elemzésének nagy teret fogok engedni.

Fanyi és Ping házasságtörő és vérfertőző szerelméről már a darab első jelenetében, az alattomos Lu Guitól értesülünk. Ő az, aki lánya, Sifeng Ping iránti érzelmeivel mit sem törődve feltárja lánya előtt, amit tud. Cao Yu mesterien ragadja meg a néző figyelmét. Ez egy olyan téma, amely határozottan számot tart a közönség érdeklődésére, tehát: ideális felütés.⁴⁵⁰ Mivel a darabban kétszeres szál a vérfertőzés, fontos megtenni a megkülönböztetést. A szó szoros értelmében vett vérfertőzést tudtukon kívül Ping és Sifeng követik el, akik számára a darab utolsó jelenetében válik világossá, hogy testvérek. Fanyi és Ping nem vérrokonok, kapcsolatuk a szónak abban az értelmében vérfertőző, hogy ellenkezik a családon belüli kapcsolatok rendjével. Ezt jelzi a kínai terminus is: a *luanlun* 亂倫 szó szerint azt jelenti: „az etika felforgatása”.

A *Zivatar* bemutatása után a kritikusok a műnek alapvetően két értelmezését ragadták meg és boncolták fel. Az egyik a már említett társadalomkritikai megközelítés, miszerint a darab társadalmi problémadráma, kora ellentmondásait pellengérezzi ki és keres rájuk megoldást. A másik a mostohaanya–mostohafiú (*houmu yu qianfu zhi zi* 后母与前夫之子) vérfertőző szerelme, amely nagy szenzációt keltett, és parázs vitákat váltott ki. Az *Előszó*ban Cao Yu mindkettőre reagált – erről már korábban szoltam. Olvasmányai révén valóban ismerte a klasszikus görög drámában (Euripidész *Hippolitoszában*) megjelenő, és a francia klasszicista drámában (Racine *Phaedrájában*) „továbbfejlesztett” témát, de ahogyan alkalmazta azt, nem nevezhető utánzásnak. Mint már megtettem, és többször le is fogom vonni ezt a tanulságot, Cao Yu drámatörténeti jelentősége abban áll, hogy képes volt a

⁴⁴⁹ Az anyaság kérdése mindenképpen központi jelentőségű egy olyan hősnő megítélése szempontjából, aki anya; Fanyi és Nóra „anyaságával” a két hősnő összehasonlításánál, a XIII. fejezetben foglalkozom.

⁴⁵⁰ A családon belüli gyilkosság mellett – a modern nézőkhöz hasonlóan – minden bizonnyal az ókori görög drámák közönsége is értékelte a vérfertőzést, ezt az egyfelől felháborító, másfelől borzongató témát.

nyugati drámától tanult eszmei és technikai tudást saját nemzete „testére szabni”, és azt saját népe problémáinak hiteles visszatükrözésére, e nemes célra hatékonyan felhasználni.

Arról, hogy ez a téma miként kritizálja a korabeli kínai nagycsaládon belüli romlottságot, már a *Zivatar* realista értelmezésénél szóltam. Először lássuk, hogyan és miért alakult úgy, hogy ez a két ember, akiknek „nem szabadott volna egymást szeretni”, mégis egymásban kerestek társat.

XI.2.1.2.1 Az „életmentő szalmaszál”

Fanyi és Ping kapcsolata három évvel a színpadi jelen előtt kezdődött. Zhou Puyuan huzamosabb ideig vidéki bányájánál tartózkodott, otthon csak Fanyi élt a gyermek Chonggal és természetesen a szolgálkkal. Ping – előttünk ismeretlen okból – falun töltött hosszabb időt, és akkor tért vissza a Zhou-házba. Az, hogy a Zhou házaspár közötti nagy korkülönbség miatt a férj első kapcsolatából származó fia alig fiatalabb az „új” asszonynál, nem számít kirívó jelenségnek a kínai társadalomban. Az alkalom azonban, hogy a két fiatal egyedül, vigyázó szemek nélkül élt egymás mellett a nagy, üres házban, még mindig nem elég ok egy ilyen viszony megkezdéséhez. Mindkettőjüknek súlyos érzelmi háttérre volt szüksége ahhoz, hogy erre rávigye őket.

Fanyinál ez a háttér a korábban leírtak miatt már kirajzolódik. Egy szenvedélyes fiatal nő, aki érzelemmentes házasságban éli napjait a boldogság legkisebb kilátása nélkül, elkeseredésében fogékonnyá válik egy másik férfi gyengeségére. Fájdalmasan megélte, hogy férjének „csak az kellett, hogy megszüljön a kis Chongot, a szíve nem kell neki”⁴⁵¹, a hosszú évek alatt pedig, amíg a Zhou-házban egyedül szenvedett, a szíve még nem halt meg, még képes szeretni, és arra vágyik, hogy valakinek „egészen, testestül-lelkestül kelljen”. Ekkor jön Ping.

Ping első megjelenésekor látszik, a férfi nem kiegyensúlyozott ember. Részben természetéből, részben körülményeiből adódóan súlyos lelki gondjai vannak, amelyek nem engedik, hogy megtalálja helyét az életben. Kiemelnék néhány részt Cao Yu jellemzéséből:

Szürke szeme pillantásában kételyt, gyámoltalanságot és ingadozást láthatsz. (...)

Látszik, hogy nem tud uralkodni magán s nem képes fegyelmezetten, odaadással

⁴⁵¹ Cao 1959: 247.

végezni semmilyen munkát. (...) Egy-egy pillanatra föleszmél ugyan, de szalmaszálként sodorja az örvény. (...) Idegei nincsenek rendben, örökös nyugtalanság kínozza.⁴⁵²

Ha belegondolunk, hogy szerencsétlen fiatalember anyját sosem ismerte, apjától pedig szeretetet, támogatást soha, csupán feddést, szemrehányást és moralizáló kioktatást kapott, megérthetjük mély bizonytalanságérzetét, gyökértelenségét. Ahogy Chen Yanwen 陈彦文 fogalmaz, Ping „pusztán eszköz apja kezében, nincs egyénisége, sem önbecsülése”⁴⁵³. Nem tudja, ki ő, úgy érzi, senkihez sem tartozik, semmire sem jó, és ez, mint önbeteljesítő jóslat, valóban azt eredményezi, hogy élete nem halad semerre. Cao Yu azt is írja: „Irigyli azokat is, akik képesek megragadni valamit s aszerint formálni életüket”⁴⁵⁴. Zhou Puyuannek sosem volt igénye rá, hogy meglássa fia kiszolgáltatottságát és életcél adjon neki. Nem tudjuk, három évvel azelőtt mi váltotta ki közvetlenül Ping kétségbeesett dühét, de Fanyi felidézi, hogy amikor a fiú feljött vidékről, és ők ketten egymásra találtak, Pingben gyilkos indulat élt apja iránt. Sejtjük, hogy falun (vagy még inkább egész életében mindig és mindenhol) magányos volt, társtalan, szülői és testvéri szeretetben, gyengédségben, megértésben sosem volt része. (Chong öccsével a nagy korkülönbség miatt nem tudtak igazán közel kerülni egymáshoz; a fiú és a férfi egymással szembeni viselkedése a darab során is inkább formális, mint szeretetteljes.) Ping érzelmi biztonságát, akaraterejét és egyéniségét apja ugyanúgy megfojtotta, mint Fanyi esetében.⁴⁵⁵ Ha erkölcsileg nem is helyes, mindenképpen *emberi* reakció, hogy Ping ilyen lelki adottságokkal ennyi gyötrelmes év után belekapaszkodik az első lélekbe, aki őt megérteni képes és hajlandó, legyen az akár apjának felesége.

Fanyi és Ping egymásra találása mindkét oldalról érzelmileg mélyen megalapozott. Mindkét ember képes és vágyik szeretni, önmagát adni és elfogadtatni, és ez gyöttrően hosszú ideje egyiküknek sem adatott meg. Mindketten ugyanúgy fuldokolnak Zhou Puyuan zsarnokságától. Kapcsolatukra számos helyen ugyanazzal a terminussal utalnak a szakirodalomban, mint arra, amit Sifeng jelent Ping számára: az „életmentő szalmaszál” (*jiuming daocao* 救命稻草).

⁴⁵² Cao 1959: 53.

⁴⁵³ Chen Yanwen é.n.: 22.

⁴⁵⁴ Cao 1959: 54.

⁴⁵⁵ Dou 2008: 13.

XI.2.1.2.2 A vágy

Lévén szó két szenvedélyes fiatal emberről, nem elhanyagolható szempont a testi szerelem kérdése. Amellett, hogy érzelmi igényeiket hosszú ideje senki sem tudja (vagy akarja) kielégíteni, testi szükségleteiket is kénytelenek elnyomni. Tudjuk, hogy ez az ősi ösztön büntetlenül nem maradhat sokáig elnyomás alatt, mert az emberi személyiségre és viselkedésre torzító hatással van. És mivel a testiség a szerelemhez, az intimitáshoz eredendően kapcsolódik, természetes következménye volt annak, hogy Fanyi és Ping lelkileg közel kerültek egymáshoz.

Ping előéletéről nem sokat tudunk ilyen tekintetben. A darab során történik rá utalás, hogy részeg tivornyai közepette olykor nem veti meg bizonyos hölgyek társaságát, de Sifeng megbocsátó, és ezt nem rója fel neki. (Sokszor úgy érződik, mintha Sifeng igazán megértene Pinget. Amellett, hogy minden bizonnyal úgy érzi, nincs joga hűséget várni a férfitől, aki rangban magasan felette áll, valószínűleg érzékeli, a kicsapongó tevékenységek pótcselekvést jelentenek Ping számára, nem érintik meg érzelmileg.)

A szexualitás, mint Fanyi tetteinek mozgatórugója előszeretettel elemzett jelenség a szakirodalomban. Szerepét senki sem tagadja, ám többen – nézetem szerint – aránytalanul felnagyítják: elsődleges, vagy akár kizárólagos motivációként értelmezik.

Köztudott, hogy a vérmérséklet meghatározó tényező abban, ki hogyan éli meg az élet e jelenségét. Tudjuk, hogy Fanyi szenvedélyes nő, könnyen elképzelhető, hogy a szerelem testi vetülete a lelkihez hasonlóan fontos (lenne) számára. A közte és férje közötti húsz év korkülönbség nyilvánvalóan nem előny egy ilyen helyzetben, hiszen a felek eltérő igényeit jelentheti, ám önmagában nem összeegyeztethetetlen ellentmondás. Fanyi szenvedélyessége és Zhou Puyuan ridegsége azonban sokkal inkább tűnik kibékíthetetlen ellentétnek, és ez a biztos záloga a hitvesi ágy boldogtalanságának.

Az, hogy házasságkötésük után nem sokkal megszületett fiuk, Chong, jelzi, hogy kezdetben férj és feleség között még volt szexuális kapcsolat. (Fanyi később keserűen megfogalmazza, ő csak erre kellett férjének, értsd, a gyerekszülésre. Ismeretes, hogy Zhou Puyuan számára mindennél fontosabb a család tökéletes rendezettsége, a családfa folytonossága, így Fanyi meglátásának bízvást hitelt adhatunk.) Nem sokkal Chong születése után kezdődhetett Fanyi fájdalmas ráébredése szeretetlen és reménytelen

helyzetére, hiszen egyszer ezt mondja Pingnek: „Szökni nem tudtam, itt volt a kis Chong”.⁴⁵⁶ Azóta, mióta férje közömbössége, sőt, kegyetlensége iránta tudatosult benne, valószínűleg számára is lehetetlenné vált a házastársi intimitás. Fanyi panaszainak, a „lassú sorvadásnak”, a „szomjhalálnak” a képét könnyű rávetíteni a test effajta éhségére is.

Van, aki Fanyi Pinggel való kapcsolatát elsősorban, kendőzetlenül kifejezve, az asszony szexuális kiéhezettségeinek tulajdonítja. Gyakoriak az olyan megfogalmazások, mint például „Fanyi nem tud kilépni a kapcsolatból, amelybe Pinggel belépett, mert örült vágy kínozza iránta”⁴⁵⁷. Ugyanebben a cikkben a szerző egészen odáig megy, hogy Fanyi tragédiáját a következőképpen értelmezi: „Saját tragikus módján küzd szerelméért és szabadságáért, ám ebben a harcban lelkét fokozatosan bekebelezi testi vágya”⁴⁵⁸. Én személy szerint nem érzem úgy, hogy a darab szövege kínálná ezt a fajta értelmezést. A szabadságában és mind testi, mind lelki vágyainak megélésében Fanyihoz hasonló szinten korlátozott ember természetes módon vágyik helyreállítani mindkét fajta egyensúlyt, de hogy a testiség ennyivel hangsúlyosabb lenne Fanyi számára, számomra a szöveg alapján nem belátható.

Freud pszichoanalízis elmélete az 1920–30-as években ért el Kínába, és igen széleskörű hatást fejtett ki. Sok korabeli jelentős irodalmárra (Lu Xun, Guo Moruo, Yu Dafu stb.) tett mély benyomást, amely eltérő mértékig műveikben, szereplőik megformálásában is megnyilvánul. Éppen erre az időszakra tehető Cao Yu szellemi tájékozódása: mindenféle új nyugati eszmei irányzatot örömmel tanulmányozott és fogadott be. Tudjuk, hogy ismerte Freud elméletét, és az nagy hatással volt rá.

Ennek ellenére, bár maga sokszor beszélt és írt a *Zivatar*ról, nem találkoztam vele, hogy bárhol is kifejezetten a freudista pszichológiára hivatkozna művével kapcsolatban. Nem állítom, hogy tudat alatt a darab megírásakor nem hathatott rá ez a pszichológiai irányzat, sőt, kifejezetten valószínűnek tűnik, hogy hatott. Én mindössze azokat az elemzéseket tartom némiképp önkényesnek, amelyek például határozottan kijelentik, hogy a *Zivatar* „nem társadalmi problémadráma, hanem az Ödipusz-komplexus egyértelmű visszhangja”⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Cao 1959: 87. Az, hogy ha nem született volna gyermeke, Fanyi megszökött-e volna valaha is a Zhou-házból, szavai ellenére kétségbe vonható. Vajon hogy érti, amit mondott? Nem volt szíve otthagyni kisfiát? Most, hogy fia szinte felnőtt, hajlandó lenne szökni, de most sem egyedül... Ez összetett kérdés, később, az anyaság tárgyalásánál részletesen beszélek róla.

⁴⁵⁷ Hua 2007: 45.

⁴⁵⁸ Hua 2007: 45.

⁴⁵⁹ Chen Lu 2007: 67.

E cikk szerzője, Chen Lu 陈璐 a következő summás megállapítást is teszi: „A *Zivatar* cselekményének magja Zhou Ping anyakomplexusa”⁴⁶⁰. Véleményem szerint ez egy szubjektív vélemény objektív formában való megfogalmazása. Tény: Zhou Ping alakjának megértéséhez egyértelműen tekintetbe kell vennünk, hogy anya nélkül nőtt fel.⁴⁶¹ Ahogy már említettem, kétségtelenül ez alapozta meg érzelmi bizonytalanságát, sőt, az is elképzelhető, hogy Fanyi (mostoha)anyai mivolta emiatt akár vonzólag is hathatott a fiatalemberre. Azonban mivel kettőjük között nem generációnyi, hanem mindössze hét év a korkülönbség, véleményem szerint Zhou Ping esetében az anyakomplexust indokolatlan túldimenzionálni. Arról pedig szó sincs, hogy ez lenne a darab egyetlen és központi szervezőelve.

Pinget is van, aki úgy jellemzi, hogy „nem tud uralkodni szexuális vágyán”⁴⁶². A darabban semmilyen utalás nincs, ami megerősítené, hogy így lenne. Meglátásom ugyanaz, mint Fanyival kapcsolatban: ez a tényező fontos, de aránytalanul eltúlozni leegyszerűsíti és egyoldalúsítja a szereplő jellemzését, a kapcsolat összetettségét.

Chen Lu Zhou Ping viselkedésében nem csupán az anyakomplexust, hanem az Ödipusz-komplexust is fel véli fedezni, mi több, Zhou Pinget tisztán megfelelteti Szophoklész *Oidipusz királyának*. Azt a különbséget megengedi, hogy míg Oidipusz e két borzasztó tettet (tudniillik, hogy megölte apját és feleségül vette anyját) tudatalatt, szándék nélkül követte el, addig Zhou Ping tudat alatt létesült vágyait (hogy bosszút álljon apján, és hogy anyját birtokolja) tudatosan hajtotta végre.⁴⁶³ Egyértelműen úgy gondolom, hogy Fanyi és Ping kapcsolata mindkét fél részéről értelmezhető a Zhou Puyuan zsarnoksága elleni lázadás kétségbeesett és extrém formájának, de nem olvasok tettükbe szándékos és tudatos bosszút.

Egy másik kutató, Ma Yue Chenhez hasonló elvek mentén, és szintén hozzá hasonlóan ellentmondást nem tűrő hangnemben állítja, hogy a *Zivatart* „teljes egészében átszövi az Ödipusz-komplexus, hol lappang, hol felbukkan, de a szereplők minden tettet ez irányítja”⁴⁶⁴, továbbá, hogy „a tragédia oka egyértelműen az ösztönök kielégítetlensége”⁴⁶⁵. A szerző belehelyezkedik a fiatal feleség szerepébe, aki férjének testi gyengédségét évek óta

⁴⁶⁰ Chen Lu 2007: 68.

⁴⁶¹ Ugyanez egyébként Cao Yuról magáról is elmondható, és ez a tény az ő életén is letörölhetetlen nyomot hagyott. Minden bizonnyal ezért tud – annak minden jellemgyengesége dacára – együttérzéssel fordulni Zhou Ping felé.

⁴⁶² Zhu – Pan – Xing 2006: 45.

⁴⁶³ Chen Lu 2007: 68.

⁴⁶⁴ Ma Yue 2004: 146.

⁴⁶⁵ Ma Yue 2004: 148.

nélkülözni kénytelen. Fanyi szemével szemügre veszi, sőt, kifejezetten *szemlézi* a Zhou-házban lakó férfiakat, nem kihagyva a testileg-lelkileg visszataszító szolgát, Lu Guit, és az asszony tulajdon édes fiát, a félig még gyermek Chongot sem! Az ízléstelen kifogások felsorolása után levonja a tanulságot, miszerint Fanyi számára Zhou Ping „az egyetlen szóba jöhető szexuális céltábla”⁴⁶⁶.

Véleményem szerint ennek a két szerzőnek a kategorikus, néhol emberi jóérzést sértő freudi interpretációja sem a szöveg, sem a szerző saját önelemzéseitől nem alátámasztható, és messzemenően egyoldalúsítja a darab értelmezését. Lehet és szükséges is a fiatal szereplők hajtóerejeként tudatosítani a szexuális vágyat, ám a testi szükségletek ilyen túlértékelésével éppen a semmivel sem kevésbé fontos lelki tényező sikkad el, amely ellen Cao Yu minden bizonnyal ma is tiltakozna.

Sokkal elfogadhatóbbnak érzem Chi Yingyan 池景彦 megállapítását, aki így fogalmaz: „Cao Yu drámáiban Freud pszichológiájának hatása elsősorban a szereplőalkotásban fedezhető fel, melynek köszönhetően az alakok olvasva is megelevenednek és háromdimenziós jelleget öltenek. A freudi pszichológia, mint annyi más szellemi irányzat, árnyalta Cao Yu jellemábrázolását.”⁴⁶⁷

Az embert hajtó ösztönök fel- és beismerése fontos része az önismeretnek. A vágyak megélése és irányítása közötti egyensúlyt megtalálni nem könnyű, különösen egy olyan érzelmileg súlyosan terhelt helyzetben, amilyenben Cao Yu hősei élnek. Ha a testi és a lelki nélkülözés összefonódik, az emberre gyakorolt hatása felerősödhet és megjósolhatatlanná válhat. A szakirodalomban Fanyi szenvedélyének visszatérő és szemléletes metaforája a *vulkán*. Az évek során az asszonyban egyre csak gyűlik a testi és lelki feszültség, a visszafojtott indulatokon egyre nehezebben uralkodik. A férj tartós kínzása után a szeretett férfi csalárdsága az utolsó csepp a pohárban: a vulkánnak ki kell törnie, és mikor végül kitör, „puszta sivataggá égeti a Zhou-házat”⁴⁶⁸.

Összefoglalva, azt gondolom, hogy Fanyi és Ping rövid életű szerelme azért eshetett meg, mert mindketten régóta nélkülözték az egészséges szerelmi kapcsolat mindkét oldalát, egymásban pedig lelki vigaszt, érzelmi támaszt és őket kívánó társat találtak. Ahogy Fanyi a darab utolsó jelenetében, magából kikelve mindent leleplez: „Csak neki kellettem én

⁴⁶⁶ Ma Yue 2004: 148.

⁴⁶⁷ Chi Jingyan 2009: 163.

⁴⁶⁸ Dou 2008: 11. Lásd még Zhang Xinmin 张新民 2004. „Yi nüxing yishi de shijiao guanzhao Cao Yu beiju zhong de nüxing renwu xingxiang 以女性意识的视角观照曹禺悲剧中的女性人物形象 [Cao Yu tragikus nőalakjai a női öntudat nézőpontjából szemlélve].” *Henan shifan daxue xuebao* 河南师范大学学报 31.6: 119–122.

testestül, lelkestül.”⁴⁶⁹ Fanyi és Ping nem csupán szerelmet, szeretőt keresett, sokkal inkább *emberi* megértést, elfogadást, támaszt, biztonságot. Fanyi elvakult harcának tárgyaként sokan azonosítják a szabad szerelmet. Magam inkább azok táborához tartozom, akik Ping szerelmét Fanyi számára menedékként értelmezik a fájdalom elől, ugyanakkor eszközként a szabadság eléréséhez. Fanyi nem csak, és nem elsősorban *szeretni*, hanem *élni* akar szabadon. A szerelemnél valami sokkal alapvetőbb az, amelyet eddig megvontak tőle: a szabad, emberhez méltó életet. Ping iránti szerelme nem tudatos bosszú, és biztosan nem csupán testi vágy, hanem az *életigenlés* maga.

XI.2.1.2.3 Az árulás

Nem tudjuk megállapítani, mert a szöveg nem utal rá, Fanyi és Ping kapcsolata effektíve mennyi időn át tartott: csak egy alkalom volt-e, vagy esetleg egy időszak. (Lu Guinak csak egy együtt töltött estéről van tudomása, és Fanyi is visszatérően a „három évvel ezelőtt ebben a szobában” szókapcsolattal utal „múltjukra”. Akárhogy is, a mindkettejük számára lelki vigaszt nyújtó bensőséges kapcsolat nem tartott sokáig. Ennek több oka van. Egyrészt, ahogy Ping megfogalmazza, „megundorodott ettől a viszonytól”⁴⁷⁰. „Nagyon ostoba voltam. De nagyon megbántam; úgy érzem, életem legnagyobb vétkét követtem el.”⁴⁷¹

Tudjuk, a férfi is valahogyan eljutott abba az elkeseredett állapotba, amikor mostohaanyjával viszonyt kezdett. Mikor visszakozik, Fanyi emlékezteti is: „Elfelelted már, hogy mit mondtál... ebben a szobában, akkor éjfélkor? Azt mondtad, gyűlölöd apádat. Azt mondtad, hogy a halálát kívánod! Ha halállal bűnhődöl is, meg fogod...”⁴⁷² Ping így menti magát: „Elfelejtetted, hogy akkor fiatal voltam. Elöntött a felháborodás, ostobaságokat mondtam.”⁴⁷³ (Elég sovány mentség, tekintve, hogy csak három évvel volt fiatalabb.)

Nem tudatja, mi volt a fordulópont, mitől kerekedett felül egyszerre lelkiismerete. Hiszen apja nem változott, és apjának hozzá fűződő viszonya sem. Ennek ellenére, Fanyival való vitái során többször „megvédi” apját, ezzel heves gúnyt váltva ki az asszonyból. Ping még ha tisztában is van apja társadalmi státusza és emberi mivolta között feszülő

⁴⁶⁹ Cao 1959: 247.

⁴⁷⁰ Cao 1959: 89.

⁴⁷¹ Cao 1959: 85.

⁴⁷² Cao 1959: 87.

⁴⁷³ Cao 1959: 88.

ellentmondással, jobb belátásra térése óta elnyomja magában apjával szembeni sérelmeit, és bámulva csodálja erejét, határozottságát, amelyek belőle teljesen hiányoznak. Bár lelkiismeret-furdalásra hivatkozik az asszonynak, ez a morális magyarázat gyenge lábakon áll, és a legjobb esetben is csak féligazság.

Tudvalevő, hogy Sifeng két évvel ezelőtt került a házba, így – Ping ellentétes magyarázata ellenére – az ő megjelenése könnyedén kiválthatta a férfi elfordulását Fanyitól. Cao Yu Ping első megjelenésekor fontosnak tartja tudatni az olvasóval: „(Ping) úgy érzi, hogy súlyos hiba volt így csúffá tenni apját, meg akar javulni. Új erőre van szüksége; mindegy, hogy az miféle, csak segíteni tudjon rajta s kimentse bonyolult keserűségének óceánjából. Keres valakit, így talál rá Sifengre.”⁴⁷⁴ Igaz, Cao Yu előbb említi a lelkiismeret-furdalást, és aztán Sifeng felbukkanását, ezért az is lehetséges, hogy Ping igazat mond. Az azonban nem válik becsületére, hogy nem vállalja fel azonnal Sifeng iránti szerelmét, amely legalább ugyanannyit nyomott a latba a Fanyival való szakításhoz, mint az apja iránti lelkiismeret-furdalás. Azóta Ping igyekszik kerülni az asszonyt, hiszen folyton „közös bűnükre” emlékezteti, amit szeretne maga mögött hagyni. Számára teher lett ez a viszony, neki már van új „megmentője”, Fanyi sorsával nem sokat törődik. Készül elutazni, új életet kezdeni.

Fanyi, érthető módon, árulásnak éli meg Ping pálfordulását. Úgy érzi, kihasználták, majd magára hagyták. Ping meg akarja láttatni az asszonnyal viszonyuk abszurditását, felindultan felsorolja, ki mindenki ellen vétkezett, mikor belebocsátkozott: önmaga, öccse, apja ellen. Csak Fanyi neve nem hangzik el. Annak ellenére, hogy a férfi addig „közös bűnükre” hivatkozott, most semmiféle sorsközösséget nem érez az asszonnyal. Amikor Fanyi erre felhívja a figyelmét, és –kínjában saját maga is hárítva a felelősséget– Ping tettét „csábításnak” nevezi, Ping pánikba esik és tiltakozik.

Fanyi számára Ping szerelme akkor életmentő volt ugyan, de mostani elvesztése rosszabb, mintha nem is történt volna meg egyáltalán. Ezt így magyarázza: „Én már megbékélve várom a halált, s akkor jön valaki és azzal hiteget, hogy megment, aztán faképnél hagy, még gyötör, lassú szomjhalálra ítél – no mondd, akkor mit tegyek?”⁴⁷⁵ Onnantól, hogy felvillant egy másik élet lehetősége, majd a remélt megmentő egy másik nővel lesz boldog, őt pedig sorsára hagyja – ez a kilátás majd’ megőrjíti a kétségbeesett asszonyt. Féltékenysége nem Sifengnek szól; nem *Pinget mint férfit* nem képes átengedni egy másik nőnek, hanem a szabadulás reményéről nem tud lemondani. „Eltörölnél engem

⁴⁷⁴ Cao 1959: 54.

⁴⁷⁵ Cao 1959: 88.

egy ecsetvonással, mint valami adósságot? Felelős vagy értem. Nem fogsz egyedül megszökni”⁴⁷⁶ – tör ki.

Pinggel ellentétben Fanyi soha nem bánta meg kapcsolatukat. Nem azért, mert erkölcsi érzéke fejletlen (hiszen Ping ebben nem lehet bírása). Valószínűleg ő még Pingnél is kevesebb felelősséget érez Zhou Puyuan iránt, ezért sem érzelmi, sem erkölcsi aggályai nincsenek viszonyukkal kapcsolatban. Nem fél felsőbb hatalomtól, amely elítélné tettéért. Tudja, hogy amit tett, az őszinte érzelmek pillanatnyi megragadása és megélése az ő helyzetében nem elítélhető, mint ahogyan a lopás sem az, ha valaki éhen halni készül. Nórához hasonlóan tiszta a lelkiismerete, mert bár a világ törvényei elítélik a házasságtörést és a váltóhamisítást, mind a két nő magasabb erkölcsi szinten érzi felmentve magát „bűnös tette” alól, és így a hiteles autonómiát kívülről, a társadalomból önmagán belültre helyezi.

Meglátásom szerint Ping és Fanyi megegyeznek abban, hogy kapcsolatuk mindkettejük számára sokkal inkább pótlék, mentőöv, mintsem mély szerelmi lángolás. Ennek megfelelően Ping, valószínűleg nagyrészt a Sifenggel remélt új élet miatt, könnyen túl tudott lépni az asszonnyal való kapcsolatán. (Sifeng nélkül, pusztán lelkiismeret-furdalástól hajtva nem tudjuk, erre eléggé motivált lett volna-e.) Fensőbbeségesen moralizálva beszél Fanyi lelkére: „Nincs jogod, hogy így beszélj! Te Chong öcsém anyja vagy!”⁴⁷⁷ Ping próbál Fanyi „társadalmi értelemben vett” erkölcsi érzékére apellálni. Sikertelenül, mert Fanyi így felel: „Nem! Nem vagyok az! Mióta életemet, becsületemet és mindenemet neked adtam, semmivel sem törődöm! Nem vagyok anya! És nem vagyok Zhou Puyuan felesége!”⁴⁷⁸ Ping, mikor látja, hogy ez hasztalan, hidegen megalázza az asszonyt: „Hát, ha te nem is vagy az apám felesége, én magamat még mindig az apám fiának vallom.”⁴⁷⁹ Ironikus, hogy éppen Ping az, aki felhívja Fanyi figyelmét a *felelősségre*; ő nemcsak Fanyival kapcsolatban, hanem soha életében semmi másért nem tudta azt felvállalni. Ping képmutatása jogosan dühíti fel a nőt.

Fanyinak be kell látnia, hogy a férfi érzelmeire nem tud hatni, azok sosem voltak mélyek iránta. Ping, nem csupán erkölcsi érzék, hanem emberi akaraterő és tartás híján nem tudja vállalni a felelősséget tettükért. Fanyi minden hitvesi és anyai felelősségét levetette, és, ahogy Wang Lijuan fogalmaz, szerepei közül „Ping asszonyának szerepét választja”⁴⁸⁰. Ping

⁴⁷⁶ Cao 1959: 86.

⁴⁷⁷ Cao 1959: 88.

⁴⁷⁸ Cao 1959: 89.

⁴⁷⁹ Cao 1959: 89.

⁴⁸⁰ Wang Lijuan 2007: 107.

nem kérte, és ha Sifeng nem lenne, sem biztos, hogy el merné fogadni ezt az áldozatot.⁴⁸¹ Bocsánatkérése az asszony felé kikényszerített és vértelen („Míg az ember fiatal, néha megbolondul. Ha valaki ilyenkor megbotlik, nálad nincs bocsánat?”⁴⁸²), és tárgya nem az, amit az asszony nem tud elfogadni. Bár támadja Pinget a „csábításért”, ezt maga sem gondolja komolyan: tudja, mindketten kellettek hozzá, azonkívül ő ezt nem bánja, szemében ez egyiküknek sem bűne. Számára a *cserbenhagyás* az, ami elfogadhatatlan, ezt pedig Ping nem látja be. Nem Ping *szerelmét*, hanem a benne meglelt *társat* nem képes elveszíteni. Érzékletes képpel élve: „megragadja Ping kabátujját és nem eresztí”⁴⁸³.

A férfi nem érzi, hogy felelős lenne az asszonyért; „egyedül megszökne és itt veszejtené” Fanyit. A nőt felháborítja és kétségbe ejti ez a vízió. Még egyszer utoljára gyengéden próbál hatni Pingre: „Most is hős apád példáját követed? Eltaszítod azt, aki megért és szeret?”⁴⁸⁴ Ping hidegen reagál, mire Fanyi provokálni kezdi a férfit. „Akkor valóban az apád fia vagy. (...) Gyáva rongy, aki nem érdemli meg az áldozatot! Ostoba vagyok, hogy erre előbb nem jöttem rá!”⁴⁸⁵ De ez a taktika is csődöt mond: Pingben nincs annyi önbecsülés és erő, hogy megvédje magát, felháborodjon, szembeszálljon Fanyival. „Csakhogy végre rájöttél!”⁴⁸⁶ – feleli. A beszélgetés során egyszer-kétszer elveszti a fejét és felemeli a hangját, de mindig egy mondat után lehiggad, és nyugodt hangnemre vált. Fanyi hangja is ingadozik a gyengédség, a vád, a fenyegetés, a meggyőzés között; keresi a hangot, amellyel hatni tud Pingre, de hiába. Meggyőzni akaró szavai végül fenyegetésbe fordulnak. „Jegyezd meg magadnak: egy nő nem fogja elviselni két nemzedéktől ugyanazt a pofont.”⁴⁸⁷ A második felvonásbéli beszélgetésnek itt vége szakad, de később Fanyi és Ping még egyszer megütköznek, akkor még hevesebben, hiszen nő a nyomás, és egyre nagyobb a tét.

A negyedik felvonásban kerülnek újra szembe egymással, mikor mindketten csuromvizesen érnek vissza a Barackvirág közből, ahova Ping Sifenget ment meglátogatni, Fanyi pedig őt követte. Fanyi előtt addigra bizonyossá válik, amiben előzőleg nem akart hinni, hogy Ping terveit Sifenggel valóban komolyak. Mikor rákérdez, a férfi Cao Yu színpadi utasítása szerint „vakmerően” így felel: „Feleségül veszem!”⁴⁸⁸ Fanyi erre azt

⁴⁸¹ Gondoljunk csak a *Pekingi emberek* Zeng Wenqingjére, aki képtelen egymaga szembenézni a világgal. Nem csoda, hogy Su Fangnak be kell látnia, nem bízhatja rá magát szerelmére, akinél ő sokkal erősebb. A Cao Yu erőteljes hősnőivel szembeállított gyenge férfialakjairól a XIII. fejezetben szólok részletesen.

⁴⁸² Cao 1959: 88.

⁴⁸³ He – Fu 2009: 178.

⁴⁸⁴ Cao 1959: 89.

⁴⁸⁵ Cao 1959: 89.

⁴⁸⁶ Cao 1959: 89.

⁴⁸⁷ Cao 1959: 90.

⁴⁸⁸ Cao 1959: 210.

tudakolja, „És apád?”, Ping válasza némiképp megszelídül: „Majd meglátjuk.” Nagy vakmerősége odáig nem terjed, hogy szerelmét azonnal magával vigye, az szegény akárhogy könyöröghet neki, és az apjával való szembeszállás szükségességének tudatosításakor mindig inába száll a bátorsága. Zhu Hui szemléletes metaforát használ, amikor azt írja, apjuk óriási érzelmi nyomása alatt a két fiatalemberből (Ping és Chong) „két engedelmes kezesbárány”⁴⁸⁹ lett.

Fanyi megpróbálja felkelteni maga iránt Ping szánalmát. Előrevetíti, szinte színészileg eljátssza (és igen hitelesen!), milyen lesz élete a Zhou-házban Ping távozása után.

Először is, Kramer doktor mindennap itt lesz, orvossággal fog kínozni. Orvosságot, orvosságot, folyton csak orvosságot. A szolgák egyre szaporodnak majd körülöttem, egyre jobban vigyáznak majd rám, mintha egy szörnyeteget őriznének. (...) Majd apádat fogják utánozni: „Csak óvatosan! Vigyázn! Egy kissé őrült!” Titkolózva súgnak össze a hátam mögött. Nemsokára mindenki óvakodni fog tőlem, meg se látogatnak majd. Végül már úgy leszek, mintha börtönben, bilincsekben lennék. Akkor aztán valóban megőrülök! (...) Ping, ez így lesz. Hát gondolkozz! Egy csöpp szánalom sincs benned?⁴⁹⁰

Ping, aki maga is szemtanúja volt az „orvosságos jelenetnek”, minden bizonnyal tudja, hogy Fanyi látomása nem légből kapott, hanem jó eséllyel valóra válna. Ő nem *akar* ezzel törődni, ezért –meggyőződés nélkül– így csitítja az elkeseredett nőt: „Nyugodj meg! Rémeket látsz.”⁴⁹¹

Fanyi könyörgőre fogja. Megrázó, ahogy az asszony a kétségbeesés minden fázisán átmegy, szinte valóban fokozatosan veszti el józan esztét.

Ping, békülj meg! Most az egyszer, utoljára kérlek. Soha nem hajtottam meg a fejem senki előtt, de most könyörgök hozzád, szánj meg engem, szánj meg! Nem bírom tovább! Láttad, mit csinált velem. Ezután ilyen lesz minden nap, minden hónap, minden év, egész halálomig. Csak a halállal lesz vége. (...) Ping, nekem nincs rokonom, nincs barátom, nincs senkim, akiben bízhatnék. Könyörgök neked, ne hagyj itt, ne menj el! ...⁴⁹²

⁴⁸⁹ Zhu Hui 2009: 321.

⁴⁹⁰ Cao 1959: 211–212.

⁴⁹¹ Cao 1959: 211.

⁴⁹² Cao 1959: 212–213.

Ping szíve még erre sem esik meg rajta. Nem hatódik meg, nem lágyul el, egy pillanatig sem mérleget. Sem az egykori érzelem az asszony iránt, sem a szánalom nem tud úrrá lenni rajta. Már nincs hova sokkal messzebbre menni, de Fanyi még egy utolsó lépést tesz a végső megaláztatás felé. „Vigyél magaddal! ... Vigyél el innen! Aztán, ha Sifenget is oda akarod venni... élhetünk együtt... mindenbe beleegyezem, csak te el ne hagyj engem!”⁴⁹³

Erre már Ping is megrendül, és csak ennyit tud felelni: „Attól tartok, csakugyan... megőrültél!” Fanyinak ez az elképzelhetetlen ajánlata csak igazi bizonyítéka reménytelen kétségbeesésének. Az előkelő úriasszony ágyas-sorba süllyedése sem lenne túl nagy ár a Zhou-házból való elmenekülésre. Egy szolgálólánnyal együtt is lenne a férfi kedvese – innen már valóban nincs alább. Még megpróbálja női bájait bevetni Ping befolyásolására, de maga sem reméli, hogy ez hathat a férfira.

Ping számára kiderül, ami eddig is sejthető volt, hogy Sifeng szobájának ablakát nem sokkal azelőtt Fanyi zárta be kívülről, hogy a szerelmesek a szobában rekedjenek, és így Pinget kiszolgáltatassa Lu Dahai gyilkos dühének. Ekkor Pinget már meglegyinti az iszonyat, mi mindenre lehet még képes ez a nő. Korábban, mikor Fanyi Sifenget elküldte a háztól, hogy eltávolítsa Pingtől, és Ping (tőle telhető hévvel) szerelme védelmére kelt, Fanyi már jelezte: „Csak lassan, csak lassan! Nem ajánlatos egy reményét vesztett nőt megvadítani, mert az aztán képes mindenre!”⁴⁹⁴ Fanyi figyelmeztetése, mint az utolsó jelenetben kiderül, nem volt üres fenyegetés.

XI.2.1.3 A bosszú

Ahogy Wu Zhengyi rámutat, a tény, hogy a *Zivatar* tragikus végkifejletének egyetlen aktív előmozdítója és, végső soron, okozója Zhou Fanyi, egy eddig nem említett szempontból is újszerű a kínai irodalomban. A férfiak által méltatlanul megcsalatott, elhagyott asszonyok eddig el kellett, hogy fogadják szomorú sorsukat, mindössze haláluk után, démonként térhettek vissza erre a világra, a férfin annak bűnét valamilyen formában megtorolni.⁴⁹⁵ Az, hogy Fanyi keserves sorsáért szándékosan az azért hibáztatott két férfin, önkéntelenül pedig még három ártatlan emberen még életében ilyen megsemmisítő bosszút álljon, Kínában sosem látott írói megoldás egy asszony személyes konfliktusainak „feloldására”.

⁴⁹³ Cao 1959: 213.

⁴⁹⁴ Cao 1959: 135.

⁴⁹⁵ Wu Zhengyi 2007: 27.

Több elemző kiemeli, hogy Fanyi végletes természete távol áll a kínai mentalitástól; magatartása a kínaiak számára szokatlan és érthetetlen. A keleti nőkhöz képest viselkedése felháborító, felrúg minden erkölcsi korlátot, nem alkalmas a társadalmi együttélésre. Eszeveszett harca, vak bosszúja során önmagát is a többiekkel együtt elpusztítja; ahogy a kínai *chengyu* szól: „a jádét és a követ együtt égeti porrá” (*yushi jufen* 玉石俱焚). Itt valóban visszaköszön Sun Siling értelmezése: Fanyi szenvedélyét átélve a nyugati olvasó szeme előtt tényleg az ókori görög tragédiák (vagy esetleg Shakespeare) tragikus hősei jelennek meg.

Valószínűleg ez az, a kínai mentalitástól teljesen távol álló, „abnormális” viselkedés, ami miatt férje örültnek tartja Fanyit. Én nem gondolom, hogy Zhou Puyuan azért akarja Fanyit hivatalosan is örültnek nyilváníttatni, mert az asszony ismeri a múltját, és emiatt tart tőle. Számomra hitelesebb magyarázat az, hogy a férfi *valóban* örültnek gondolja az asszonyt. Érdekes párhuzam, hogy a *Nóra* utolsó jelenetében Helmer is többször örültnek nevezi feleségét, aki addigi személyiségével tökéletesen ellentétes módon kezd viselkedni. Nóra higgadtabb tud maradni, mint Fanyi, és csendesesen így válaszol: „Sosem voltam tudatosabb és határozottabb, mint most.”⁴⁹⁶ Mi tudjuk, hogy sem Ibsen, sem Cao Yu nem alkotta hősnőjét örültre. A férjek, akik a korabeli társadalmat képviselik, azonnal örültnek bélyegzik feleségüket, amint az *áthágja az elvárható női viselkedés szabályait*. A tabuk döntögetése és a társadalmi konvenciók lerázása nem lehet más, csak is a megháborodás jele. Ők egy pillanatig sem kérdőjelezik meg, *helyesek-e* azok a szabályok, amelyet életük alapját adják. A két nőnek viszont van bátorsága ezt megtenni.

A férfivilág robaja című cikkében Zhang Fengmei éppen ezt a témát bolcolgatja. Tézise, hogy a lelki problémák az emberi kapcsolatok megromlásában gyökereznek, ezért az egyént mindig saját társadalmi közegében kell vizsgálni. Fanyi „örülete” csupán tiltakozás a kiüresedett élet ellen. Az emberi kapcsolatok megbomlanak, egyik a másikat furcsának kezdi látni, de valójában a férfiak azok, akik „betegek”, csak nem tudnak róla. Fanyi az, aki látja az igazi, értékes életet. Nem az ő örülete a kezelendő betegség; a társadalom betegségét kellene meggyógyítani.⁴⁹⁷

Fanyi az utolsó jelenetre eljut a kétségbeesésnek arra a fokára, amikor már semmivel nem törődik. Eddigre világossá válik számára, hogy sorsa megpecsételődött, Ping nem fogja magával vinni. A fiatalok (Ping és Sifeng) már éppen kieszközölték a kétségbeeséstől szinte félholt Shiping beleegyezését szökésükhöz, Fanyi Chongot is hasztalan igyekezett

⁴⁹⁶ Ibsen 1964: 495.

⁴⁹⁷ Zhang Fengmei 2008: 223–224.

felhasználni visszatartásukra. Az asszony úgy érzi, nem engedheti, hogy az ő szenvedése árán azok ketten valahol, messze a Zhou-háztól, boldogok legyenek. Pinghez intézett könyörgései, megalázkodó felajánlása nyomán büszkesége, tekintélye már amúgy is romokban, de Pinget még tönkreteheti, ha lerántja a leplet kettejük viszonyáról. Viselkedése fordulatot vesz: egy enyhe, jótékony örület lesz úrrá rajta, és kajánul élvezi helyzeti fölényét. Reméli, hogy Sifeng emiatt megharagszik a férfirra, és nem megy vele. (Ő természetesen nem tudja, hogy Sifeng ezt már tudja és megbocsátotta, és azt sem, hogy a lány Ping gyermekét várja.) Ez nem így történik, és amikor a pár valóban elindulna, Fanyi kijátssza utolsó ütőkártyáját: behívátja Zhou Puyuant. Gúnyosan veti oda a rémült Pingnek: „Azt akarom, hogy lássa apád a drágalátos menyét, aztán mehettek.”⁴⁹⁸

Mikor ezt bejelenti, az összes jelenlévő ereiben meghűl a vér. Chong meleg szíve megesett a fiatal szerelmeseken, és tudja, apja nem fogja engedni, hogy boldogok legyenek. Ping és Sifeng mindeddig rejtegetni próbálták szerelmüket Zhou Puyuan elől, mert tudták, a kegyetlen és kérlelhetetlen konfuciánus családfő soha nem egyezne bele, hogy fia egy szolgálólányt vegyen feleségül. Ping azonnal megtörik, amint apjával szembesül – ezt mi is tudjuk, és tudja ő maga is. Shiping az, akinek kétségbeesése teljesen más, mélyebb forrásból táplálkozik. Ő tudja csak, hogy Puyuan megjelenésével a legborzasztóbb titok is lelepleződik: a férfi az, aki már hozzá hasonlóan átlátja a szereplők egymás közötti kapcsolatát. Az asszony tudja, hogy itt a tét nem a fiatalok *szökésének* sikere vagy megghiúsulása, a tét *az életük* maga.

A mód, ahogyan Cao Yu eljuttatja drámáját a tragikus végkifejlethez, számomra sokkal intenzívebben fejezi ki a görög mesterek rá tett hatását, mint bármilyen téma, amelyet a görögök nyomán alkalmazott. A X. fejezetben már kifejtettem néhány szempontot, amelyek alapján Cao Yu műve görög hatást mutat. Néhány újabb összehasonlítási szempont azonban a tragikus végkifejlethez kapcsolódik, ezért itt tartom ésszerűnek tárgyalni.

XI.2.1.4 A felismerés (*anagnorisis*) és a fordulat (*peripeteia*)

Arisztotelész a *Poétikában* kifejti, a drámai hatás létrejöttéhez elengedhetetlen, hogy a cselekmény *félelmet* és *szánalmat* keltsen a nézőben, ennek pedig legalkalmasabb módja, ha

⁴⁹⁸ Cao 1959: 248.

a tragédia a családon belül megy végbe.⁴⁹⁹ Arisztotelész számára köztudottan Szophoklész *Oidipusz királya* a tökéletes tragédia. Azontúl, hogy ebben a tragédia családtagok között történik, a drámai hatást tovább fokozza az, hogy a szereplők öntudatlanul cselekszenek, és tettük jelentőségére csak később, a *felismerés* után döbbennek rá. Cao Yu ezt jól megtanulta.

Oidipusz király ugyan, még eggyel magasabb szintre emelvén a drámai hatást, saját maga kezd nyomozásba, mint a végén kiderül, *ön maga ellen*, és így öntudatlanul ő leplezi le saját bűneit. Arisztotelész szerint az a legjobb (tudniillik a drámai hatás szempontjából), ha „a tettes tudatlanul cselekszik, és a tett után következik be a felismerés; így a felismerés megrendítővé válik”⁵⁰⁰. A *Zivatarban* Fanyi az, aki aktívan előmozdítja az események tragikus végkifejletét. A szörnyű titok, a vérfertőzés ugyan nem őt érinti közvetlenül, mint Oidipusz esetében, az események sodra azonban őt is menthetetlenül magával rántja az örvénybe. Az, amit tudatosan, bosszúszomjtól hajtva el akar érni (Ping bukása), eltörpül amellett, amit végül öntudatlanul elősegít: három ártatlan fiatal ember halálát, valamint a család teljes erkölcsi és szinte teljes fizikai megsemmisülését.

Ahogy a szereplők egymásra ismernek, Fanyin úrrá lesz a döbbenet. Kifejező Cao Yu színpadi utasítása: „Ekkor Fanyi lassan elhúzódik, Zhou Chong mögé bújik, lassan erőt vesz rajta amazok szerencsétlensége miatt az együttérzés.”⁵⁰¹ De az események folyását már nem lehet megállítani. Zhou Zhiyan szemléletes metaforát használ, amikor ezt a jelenséget „gyújtózsinór effektusnak”⁵⁰² nevezi: legyen szó akár Oidipusztól, akár Fanyiról, onnantól kezdve, hogy a hős öntudatlan tetteivel mozgásba hozza a tragédia gépezetét, a meggyújtott zsinór nyomán a tűz megállíthatatlanul terjed, mígnem egy sor eget-földet megrengető robbanáshoz vezet.

Mindkét darabban van, aki fékezni igyekszik a gépezetet, megakadályozni a titok napfényre kerülését. Chen Xiangnan 陈向楠 cikkében Lu Shipinget az *Oidipusz király* Iokasztéjához hasonlítja.⁵⁰³ Az ókori görög darabban Iokaszté királyné számára korábban következik be a felismerés, ezért tesz meg mindent, hogy férjét (aki fia is egyben) lebeszélje a nyomozás folytatásáról. Maga is nehezen élne a borzasztó tudattal, hogy fiának felesége

⁴⁹⁹ „Miféle esemény tűnik félelmetesnek vagy szánalomkeltőnek? (...) Ha ellenség teszi ellenséggel, abban nincs semmi szánalomkeltő, sem ha megteszi, sem ha csak akarja megtenni, kivéve magát a szenvedést. Hasonló a helyzet, ha egymás iránt közömbös emberek cselekszenek így. Ha azonban baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés – mint például, ha testvér a testvért, fiú az atyját, anya a fiát vagy a fiú az anyját megöli, vagy meg akarja ölni, vagy valami más ilyenfélét tesz – ez szánalmat kelt; ilyen témákat kell keresni.” (Arisztotelész 1994: 26.)

⁵⁰⁰ Arisztotelész 1994: 27.

⁵⁰¹ Cao 1959: 250.

⁵⁰² Zhou Zhiyan 2007: 75.

⁵⁰³ Chen Xiangnan 2008: 75–76.

és közös gyermekeik anyja lett (nem is fog tudni élni vele), de meghozná ezt az áldozatot, ha ezzel Oidipuszt megkímélhetné a kegyetlen tudástól. Csakúgy, mint Shiping, aki kéri az eget, hadd vállalja magára gyermekei öntudatlanul elkövetett bűnét, ők pedig hadd legyenek boldogok áldott tudatlanságukban. Ez egyik darabban sem adatik meg; a nagylelkű asszonyok áldozatkészsége hiábavaló.

XI.2.1.5 A bosszúszomjas hősnő

Mint már említettem, a *Zivatart* mindig előszeretettel hasonlították Euripidész *Hippolüosz*ához, ám látnunk kell, hogy a hasonlóság felületes. Athén és Troizén királynéja, Thészeusz felesége, Phaidra reménytelen szerelemre gyúl mostohafia, Hippolüosz iránt. Phaidra sokáig küzd vágya ellen, mígnem, férjét hallottnak tudva, megvallja azt a férfinak. Hippolüosz elutasítja a királynét, hidegen leckézteti, és ezzel felbőszíti őt. Thészeusz halálhíre dacára hazaérkezik, a rémült Phaidra pedig bevádolja Hippolüoszt. Bosszújának oka részben a félelem, hiszen okkal feltételezheti a hiú fiatalemberről, hogy felfedi Phaidra vallomását férje előtt. Másrészt a visszautasítás nyomán érzett megalázottság az, amely becstelen tettére ragadtatja.

Phaidra szerelme egyoldalú, sosem teljeseedik be. Fanyi és Ping egymáséi lesznek, nem is tudunk róla, hogy akkor nagyon küzdenének ez ellen. Fanyi bosszújában hasonlóképpen szerepet játszik a visszautasítás megalázottsága, bár tudjuk, ez másodlagos amellet, hogy látja, nem menekülhet börtönéből. Erre Ping lett volna az egyetlen esélye. Phaidra a vallomás előtt hosszan őrlődik, érzi vonzalmának elítélhető voltát⁵⁰⁴; Fanyinak nincsenek ilyen erkölcsi aggályai, nem okoz számára morális dilemmát a Pinggel való kapcsolat. Ahogyan teljes nyugalommal ki is nyilatkoztatja, „soha nem tett olyat, amit utólag megbánt volna”⁵⁰⁵. Phaidra számára a cél a szerelem maga, Hippolüosz birtoklása, ezzel szemben Fanyi számára Ping szerelme eszköz csupán egy magasabb cél, a szabadság eléréséhez. Phaidra nem érzi magát börtönben (és arról sem tudunk, hogy házassága Thészeusszal különösebben boldogtalan lenne), a szerelmet önmagáért, Hippolüosz személyéért vágyja. Fanyi számára nem Ping maga, amit birtokolni akar: a férfi számára

⁵⁰⁴ „Nem vagyok én olyan, ki békés nyugalommal élvezi vétkeit, és mit se szégyenlő álarcot ölteni bármikor vakmerő.” (Racine 1992: 44.)

⁵⁰⁵ Cao 1959: 85.

inkább egy korty vízhez hasonlítható, ami nélkül a sivatagban kitikkadt Fanyi szomjan halna. Érezzük, hogy Cao Yu alkalmazta ugyan a görög témát, a mostohaanya–mostohafiú „vérfertőző” szerelmét (sőt, Euripidésszel szemben ő ezt be is teljesítette!), de véleményem szerint a *Zivatar nem erről szól*: ez egy szál a történetben, Fanyi küzdelmében a szabadságért.

A téma francia klasszicista feldolgozásában, Jean Racine (1639–1699) *Phaedra* című darabjában (1677) az eredetihez képest eltolódik a hangsúly: a dráma lélektani síkon teljesedik ki. Megjelenik a szerelmi vetélytárs: Hippolüosz nem csupán tisztességből utasítja vissza Phaedrát, hanem mert Aricia athéni hercegnőt szereti. Hippolüosz osztozik Phaedrával a reménytelen szerelem élményében, hiszen apja eltiltotta a fiút az athéni hercegnőtől. A királyné sokáig nem tud az ifjú szerelméről Aricia iránt, és már majdnem színt vall férjének, hogy az ártatlanul bevádolt fiút felmentse, ám amikor megtudja, Hippolüosz szíve Ariciáé, felébred a bosszúszomja, eláll szándékától, és veszni hagyja a királyfit.

Fanyi számára Sifeng nemkívánatos személy ugyan, de Fanyitól sosem hallunk szenvedélyes megnyilatkozást a lány, mint szerelmi vetélytárs ellen. Többször előfordul, hogy lenézve nyilatkozik a lány származásáról, ami miatt nem illik a kitűnő nevelésben részesült Pinghez (sem saját fiához), de összesen ezt tudja felhozni ellene. „Nehogy azt hidd, hogy ez a lány megért téged”⁵⁰⁶ – mondja Pingnek; ez a legvadabb sértés, amelyet vetélytársnőjére mond. Fanyi ajánlatából is kiderül, nem él benne gyilkos düh Sifeng ellen, még egy háztartásban is tudna vele élni, sőt, elfogadná a lány elsődleges szerepét is, ha az nem a Zhou-házban lenne. A darab szövegében semmi nem utal arra, hogy a szerelemföltés, mint olyan nagy szerepet játszana Fanyi kétségbeesésében, haragjában és bosszújában. Úgy vélem, ez egyértelműen megerősíti, amit fentebb már állítottam, hogy Fanyi és Ping kapcsolata nem szerelem a szó hagyományos értelmében, és ennek megfelelően, ellentétben a *Hippolüosszal* és a *Phaedrával*, a férfi maga nem is az asszony küzdelmének tárgya.

Fanyi megdöbbenő alak. Semmiféle értékhez nem ragaszkodik, nem veti alá magát semmilyen törvénynek, és nem tisztel semmiféle köteléket – miben hisz akkor? Lau meglátása szerint „Fanyi jellegzetes szülötte egy olyan átmeneti kornak, amely még nem tudta, miben fog hinni, miután lerombolta a régi képeket”⁵⁰⁷. Ebből a szempontból tehát Cao Yu legnagyobb gonddal megalkotott alakja is, akárcsak egész drámája, hűen tükrözi korának erkölcsiségét.

⁵⁰⁶ Cao 1959: 135.

⁵⁰⁷ Lau 1970: 27.

XII. ERŐTLEN HŐSÖK

Az *Előszó*ban, amikor Cao Yu főhősnőjét, Fanyit elemzi, maga fogalmazza meg, hogy bár az asszony alakja rendkívül ellentmondásos, tettei sok kritikára adnak okot, ennek ellenére ő az, akivel ő maga (Cao Yu) azonosulni tud, akinek az alakjába minden drámai erejét sűríti, nem pedig a korban hatalommal és tekintéllyel bíró, a nők felett minden tekintetben uralkodó férfiak.

Ezek között a szerencsétlen asszonyok között Fanyi különösen méltó csodálatunkra. Tűz lobog benne, szíve erős és vad, le meri törni bilincseit, hogy sarokba szorított vadállat módjára küzdjön. Bár ugyanúgy behull a tüzes verembe, szívét őrültté perzseli a forróság, de ettől nem csak még inkább méltó szánalmunkra és tiszteletünkre? Mindenképpen méltóbb a körülötte herélt kappanhoz hasonló, középszerű életüket napról napra tengető nyúlászívű férfiaknál.⁵⁰⁸

Való igaz, Cao Yu drámáinak nincs egy kiemelkedő hős-alakja, aki tűzben, energiában, szenvedélyben fogható a hősnőkhöz. Annak, hogy ez így alakult, lehetséges okairól már írtam. Minden bizonnyal szerepet játszott benne Cao Yu köztudott nagyrabecsülése a női nem iránt, hite és csodálata, mellyel kora és a régmúlt Kína asszonyai felé fordult. Korának égető társadalmi kérdése, a nők elemi emberi jogainak helyreállítása is ihlethette arra, hogy drámáiban bemutassa, mi mindenre lehet képes egy nő, aki tenni mer.

Bár Cao Yu hímnemű „hőseivel” kapcsolatban a szakirodalomban elterjedt megfogalmazás, hogy „gyávák”, és „középszerű életet élnek”⁵⁰⁹, ennek ellenére véleményem szerint nem igaz, hogy jellegtelenek vagy érdektelenek lennének. Ellenkezőleg: mindegyikük egyéni alak. Gondosan megalkotott személyiségükkel ők is a kor egyénre tett hatásait hivatottak tükrözni. Jelentsenek bár az asszonyok számára ellenlábast, szeretőt, férjet, gyermeket, közös szerepük, hogy a hozzájuk fűződő kapcsolatokon keresztül aláfessék és kiemeljék a hősnők alakját. Zhou Puyuan, Zhou Ping és Torvald Helmer alakjának most következő elemzésével éppen ezt a megállapítást szeretném alátámasztani. Vizsgáljuk meg közről szerepüket a hősnők sorsának alakulásában, illetve adott esetben bukásukban.

⁵⁰⁸ Cao 2010: 55.

⁵⁰⁹ Xu – Zhang 2004: 46.

XII.1 Zhou Puyuan

XII.1.1 Megítélése

Zhou Puyuan jellemzésének gyors átlátásához elegendő a szakirodalom vonatkozó cikkeinek nagybetűs főcímeit átböngészni. Visszatérő jelzők a „sötétlelkű zsarnok”⁵¹⁰, az „embertelen feudális pátriárka”, a „velejeig gonosz sátán”. Kutatásom során úgy tapasztaltam, hogy igen sok az egyoldalúan elemző írás. Egyes cikkek szerzői kifejezetten szubjektív stílusban mondanak dörgedelmes erkölcsi ítéletet egy-egy szereplő felett, beszorítva őt egy címkével ellátott dobozba, így gyakorlatilag a „jókat” és a „rosszakat” szerepeltető fekete-fehér filmmé szürkítve Cao Yu drámáját.

Való igaz, hogy Cao Yu korában, az új eszmék terjesztésének szükségessége miatt valóban megtalálhatóak a típusfigurák; erre a „kínai Nórak” alakja a legjobb példa. Cao Yu szereplői azonban nem pusztán típusok. Bizonyos drámáinak „megfelelő” hősei között vannak rokon jellemvonások, de minden alakja egyéni, emberi és vitatható, nem csupán a főhősnők, hanem még a „gyenge hősök” is. A *Zivatar* szereplői kölcsönösen hatással vannak egymás életére, így mindegyikük bemutatása hozzájárul az érdeklődésem középpontjában álló hősnő, Zhou Fanyi megértéséhez. Ez az oka annak, hogy a többi szereplő elemzését is fontosnak tartom.

De miért volna az erős akaratú, zsarnoki Zhou Puyuan „gyenge hős”? Szerencsére, a vele foglalkozó szakirodalom mára bőséges és színes, alakjának megítélése korántsem olyan egyöntetűen egyoldalú, mint ahogyan többen utalnak rá, hogy korábban volt (és néhol ma is). Bármiféle elemzés, még ha ellentmondásos is, közelebb áll Cao Yu elgondolásához, mint egy vélten „jól eltalált”, frappáns, ám igencsak korlátozott jellemzés. Cao Yu drámái többek között attól megkapóak, hogy a szereplők hús-vér emberek, jó és rossz jellemvonásokkal egyaránt rendelkeznek; kizárólagosan egy tulajdonsággal való azonosításuk szegényíti alakjukat.

Szimpatikus számomra Qiu Huanxing 邱焕星 cikkének tézise, mely szerint „a *Zivatar*ban nincs olyan szereplő, aki tudatosan, megfontolt rosszindulattal cselekszik”⁵¹¹. A szerző nyitottan, több oldalról vizsgálja meg a dráma alakjait, és így, azt gondolom,

⁵¹⁰ Li Yunhai 2008: 97.

⁵¹¹ Qiu 2007: 88.

törvényszerűen közelebb kerül az igazsághoz, mint az olyan elemző, aki eldöntött teóriákkal ül le írni. A *Zivatar* szereplői mind *emberek*, nem „szörnyetegek” (aminek szintén gyakorta jellemzik Zhou Puyuant), és egy ember hiteles ábrázolása akkor valósulhat meg, ha alakját több oldalról vesszük szemügyre, több szempontból vizsgáljuk. Cao Yu *Zivatarja* többek között azért tudja a mai napig foglalkoztatni az irodalomkritikát, mert szereplőinek összetettsége végeérhetetlen viták, egymástól eltérő értelmezések forrása. Így a darab folyamatosan feladatot ad az elemzőknek, a rendezőknek, a színészeknek: kimeríthetetlen.

XII.1.2 Zhou Puyuan, a zsarnoki

Természetesen vannak tények. Zhou Puyuan családtagjaival szemben tanúsított hideg, közönyös, sőt, kegyetlen viselkedését (amelynek minősítésére, bár kissé teátrális, mégis kívánczik a „zsarnoki” kifejezés) senki nem helyeselheti vagy tüntetheti fel jó színben. Az elemzések onnantól térnek el, hogy ki az, aki a „zsarnoki” jellemet inherensnek, veleszületettnek veszi és a továbbiakban ezzel dolgozik, és ki hajlandó e mögé betekinteni, megengedve, hogy léteznek okok, amelyek a családfő jellemének ilyen végletes torzulásához vezettek. Ezen a ponton szerepet játszik a kritikus személyes (például pszichológiai) beállítottsága: mennyire hajlamos „felmenteni” egy szereplőt annak korábbi élete, tapasztalatai, élményei miatt, amelyek jelenkori viselkedését befolyásolják, vagy esetleg meghatározzák.

Az egyik véglet a családfő egyoldalú, „zsarnoki” jellemzése, amely általában nem tűr apellátát. E szerzőket megcáfolni nem, csak árnyalni tudjuk. A darab kezdete után nem sokkal már értesülünk is róla, hogy Zhou Puyuan kétéves távollét után éppen nemrég tért haza vidéki bányájából. Ennek ellenére dolgozósobájában most is sűrűn követik egymást a munkaügyi megbeszélések, ezek között csupán néhány percet szán rég nem látott családjára. Ami közte és „szerettei” között lezajlik, beszélgetésnek nem nevezhető; kérésüket vagy mondanivalójukat a férfi fél füllel hallgatja, teljesen nyilvánvaló, hogy nem viseli szíven problémáikat.⁵¹²

⁵¹² Ahogy Fanyi harcát elemző cikkében Su Fenghua szemléletesen megfogalmazza, „Zhou Puyuan elfoglalt, hatékony ember, két fontos üzleti megbeszélése között, ha éppen ráér, gyorsan belediktál feleségébe egy kis orvosságot”. Lásd Su Fenghua 栗凤华 2007. „Leiyu zhong Fanyi de sanzong beiju kangzheng 《雷雨》中繁漪的三种悲剧抗争 [A *Zivatar* Fanyi-jának háromféle tragikus harca].” *Wenxue jiaoyu* 文学教育 2007.8: 94–95.

Cao Yu, részletes színpadi utasításaival érzékletesen szemlélteti a családfő hideg közönyét. Miután a második felvonásban Zhou Puyuan összetűz Lu Dahai-jal, majd kirúgja őt a bányából, apját pedig a házi szolgálatból, ásít, és közli, hogy elfáradt. Szemmel láthatólag alkalmazottai iránt sem érez semmiféle erkölcsi kötelességet, egy tollvonással töröl el egzisztenciákat. (Igaz, e hozzáállása nem hat meglepetésként az olvasóra-nézőre: felesége, gyermekei iránt korábban tanúsított közönye után az lenne a meglepő, ha *törődne* alkalmazottai érzelmeivel.) Valóban azt a benyomást kelti, hogy nem vesz *emberszámba* másokat. Szolgái rettegve tisztelik, a darab során többször megjegyzi, hogy az ő szava törvény; senkiben még csak fel sem merül, hogy kritikát merjen vele kapcsolatban megfogalmazni, még a távollétében sem. Valószínűsíthető, hogy az úr–szolga kapcsolatnak ez a természete normális jellemzője volt a konfuciánus társadalmi berendezkedésnek, amely szigorúan szabályozta a társadalom szereplői közötti hierarchikus kapcsolatokat. Zhou Puyuan viselkedése tehát, ha emberileg ellenszenves is, illeszkedik a korhoz és társadalomhoz, amelyben őt szemlélnünk kell.

A heves és lobbanékony természetű Lu Dahai, akinek igazságérzete mély, mint a sztrájkoló munkások képviselője, igazának teljes tudatában, magabiztosan száll szembe a gazdag bányatulajdonossal. Azzal vádolja Zhou Puyuant, hogy „csak a dollár szövetségét ismeri”⁵¹³. A többiek elé tárja, a férfi hogyan lövetett halálra harminc munkást, és még egy, valóban súlyos vádat, amelyet korábban idéztem már, de itt is releváns:

Hohó, ismerem én jól a te viselt dolgaidat. Amikor Harbinban a hidat biztosítottad s aztán megrongáltattad a gátakat... (...) Szántszándékkal vízbe fojtottál kétezerkétszáz kulit, mindegyiknek az életéért háromszáz jüant zsebeltél be. A Zhou-vagyon vérrel szerzett vagyon!⁵¹⁴

A darabnak ezen a pontján nem okoz nehézséget számunkra elképzelni, hogy Zhou Puyuan képes lehet az említett szörnyűségek konkrétan vagy hallgatólagosan engedélyezett elkövetésére. Lu Dahai bármennyire tudatában is van a társadalmi egyenlőtlenségeknek és az ezekből fakadó igazságtalanságoknak, bármilyen cinikusan is nyilatkozik a darab során még a saját társadalmi osztályán belül példátlanul liberális eszméket valló Chongról is, cinizmus mellett fény derül naivitására is. Vakon bízik elvtársaiban, hisz benne, hogy közös ügyükért mindannyian tűzbe mennének. Kézpénznek veszi, hogy minden társa ugyanolyan megingathatatlan, mint ő maga, fel sem merül benne az ellenkezője. Márpedig van, akinek

⁵¹³ Cao 1959: 125.

⁵¹⁴ Cao 1959: 128–129.

a becsülete eladó. Dahai nem érti Zhou Puyuan nyugalmát. A mágnás tudja, hogy megbízottjai a sztrájk vezetőit már megvásárolták, és hagyja, Lu Dahai hadd adja elő a maga egyszemélyes kis műsorát, amelynek csak a végén fogja őt kiábrándítani. A fiatal férfit villámcsapásként éri a hír, hogy társai elárulták, nem tudtak (vagy akartak) vele vállvetve harcolni. Egymaga úszik árral szemben; tudható, hogy esélye sincs. Elbukott harcában, hogy *tegyen*, hogy *változtasson* a társadalmi igazságtalanságokon, hogy jobbá tegye a világot. A forrófejű Lu Dahai hasonlóan naiv, mint az álmodozó Zhou Chong, és bár egyikük sem tud változtatni, forradalmi lelkületük, töretlen hitük, tenni akarásuk bizonyos szempontból hőssé teszi őket a szemünkben. Minden bizonnal jócskán akadtak Cao Yu kortársai közül, akik a lelkes diák és a heves munkásember alakjához mintával szolgáltak.

Az első felvonás „orvosságos jelenetét” tekintik hagyományosan Zhou Puyuan zsarnoksága legeklatánsabb megnyilvánulásának. Feleségének betegségét Zhou Puyuan kész tényként kezeli, bár a darabban ennek semmiféle tudományos alátámasztása nem hangzik el, sőt, többen megfogalmazzák, hogy „de hiszen Fanyi nem is beteg”.⁵¹⁵ A családfő egy német ideggyógyászt hivatott a feleségéhez (ő Kramer doktor), aki majd megvizsgálja az asszonyt, és (minden bizonnal a férj elképzelései szerinti) diagnózist állít fel. Sifenggel orvosságot főzet Fanyinak, és ebben a bizonyos jelenetben kényszeríti az asszonyt a keserű orvosság megivására. Lépésről lépésre, könyörtelenül töri meg felesége ellenállását; semmi nem elég neki, csupán a teljes, feltétel nélküli behódolás. Az, hogy az orvosság valójában *hogyan hat* Fanyi egészségére, másodlagos; a lényeg az erődemonstráció. A jelenet látható szenvedés és megaláztatás a nő számára, aki hiába bizonygatja, hogy ő nem beteg, férje „nagy gyereknek”⁵¹⁶ nevezi, ráparancsol, hogy „ne makacskodjon”⁵¹⁷, és esélyt sem ad neki. Mikor a szerencsétlen asszony megissza az orvosságot, majd sírva kirohan a szobából, Zhou Puyuan az órájára néz. Láthatólag teljesen hidegen hagyják a hozzá (legalábbis vér szerint) legközelebb állók érzelmei.

Családjának évek óta tartó lelki sanyargatása mellett az orvosságos jelenet jól mutatja, hogyan fokozza Zhou Puyuan a családtagok feletti ellenőrzést a végletekig. Egy felnőtt embert arra kényszeríteni, hogy saját szándéka és meggyőződése ellenére *lenyeljen* valamit, amit ő nem akar, a testi kontroll extrém formája. A saját érdekeit tisztán még nem látó gyermekkel adott esetben megteesszük ezt, igaz, vele is jóval gyengédebb és szeretetteljesebb

⁵¹⁵ Az asszony egyszer így beszél magáról: „Ha beteg is vagyok, nem olyan bajom van, amit orvos meg tudna gyógyítani!” (108.)

⁵¹⁶ Cao 1959: 64.

⁵¹⁷ Cao 1959: 64.

módon, elmagyarázva a gyógyszer fontosságát.⁵¹⁸ Zhou Puyuan tekintélye öncélú, nem Fanyi épüléséért cselekszik, hanem mert nem fogadja el, hogy létezik az ő szavának ellentmondás. Nevezhetjük hiúságnak, gőgnek, a lényeg az, hogy elvakultan hisz saját pozíciójában a feudális családi hierarchia abszolút csúcsán, ezzel együtt pedig szentül hiszi, hogy jogában áll, sőt, feladata az „alatta állók” életének irányítása. Az, hogy felesége és fiai a fullasztó kánikula ellenére sem utasíthatják a szolgákat, hogy nyissanak ablakot, újabb szemléletes jelképe annak, hogyan zárja ki a házból a levegőt, hogyan *fojtogatja* családját. Ez is értelmezhető fizikai kontrollnak más emberek felett.

Az orvosságos jelenetben a családfő nem csupán Fanyit ejti teljes kétségbe, hanem két fiát és a szolgákat is újra megdöbbenti kérlelhetetlen kegyetlenségével. Hatalmát nem csupán Fanyi felett akarja gyakorolni. A szolgák feletti megkérdőjelezhetetlen felsőbbrendűsége eddig is nyilvánvaló volt, de a mód, ahogy két fiát felhasználja céljaira, újabb mélységeit tárja fel az emberi találékony kegyetlenségnek. Chong, aki a jelenetet megelőző, anyjával folytatott beszélgetésben még optimista volt (anyja mindentudó, elnéző mosolya ellenére magabiztosan készült megkérni apját, hadd felezze meg tanulási költségeit Sifenggel), most romokban hever, és anyjához hasonlóan zokogva rohan ki a szobából. A tizenhét éves fiatalembert apja a jelenetben tökéletesen kisgyerekként kezeli. Mikor Fanyi elzárkózik az orvosságivás elől, így szól: „Kis Chong, add csak anyád kezébe az orvosságot.” „Mondd: kérem, mama, tessék meginni!”⁵¹⁹ Bár Chong „belenőtt” apja család felett gyakorolt félelmetes uralmába, még mindig tud hinni abban, hogy szót lehet vele érteni, meg lehet találni az értelmére hatni tudó módot. Ebbéli reményeiben csalatkoznia kell. Kifejező Cao Yu színpadi utasítása, mely szerint a jelenet során Chong „kínjában reszket”⁵²⁰.

A lelki zsarolás következő eszköze Ping, ez a fegyver azonban valóban gyilkos erejű. Puyuan nem tudja, hogy felesége és fia között neméppen mostohaanya–mostohafiú kapcsolat van. Fanyi szíve már akkor is fáj saját fiáért, amikor azt apja arra kényszerítette, hogy könyörögve kérje őt, igya meg az orvosságot. Az, hogy Ping apja parancsa szerint letérdeljen elé, a végső megaláztatás lenne mindkettejük számára, amelynek gondolatát az

⁵¹⁸ Zhou Puyuan Chongnak címezve ki is mondja: „Sem te, sem anyád nem tudjátok, mi a bajotok.” (Cao 1959: 63.) Ő kompetenciájának teljes tudatában úgy véli, jobban tudja, másnak mi a baja, mint az adott személy maga, és veszi is magának a bátorságot, hogy végrehajtsa a „szükséges intézkedést”. Viselkedése rettenetet és felháborodást kelt bennünk, de ámulattal szemléljük határozottságát és saját felsőbbrendűségébe vetett szilárd hitét.

⁵¹⁹ Cao 1959: 64.

⁵²⁰ Cao 1959: 65.

asszony még az orvosság keserűségénél is kevésbé tudja elviselni. Ennek hatására törik meg végül.⁵²¹

XII.1.3 Zhou Puyuan, a „feudális önkény megtestesítője”

Zhou Puyuan alakjának leggyakoribb értelmezése ez, amely igen kevés kivétellel minden elemzésben kisebb-nagyobb teret kap.⁵²² Cao Yu Kínájának adott történelmi helyzetében nemigen lehetett a régi társadalmi rendszert, mint témát megkerülni, a főcsapás pedig – érthető módon – az ez iránt megfogalmazott kritika, és nem a védőbeszéd volt. Értesüléseink szerint Cao Yu sem tiltakozott, mikor elemzői a Zhou-házat a patriarchális társadalmi berendezkedés és az ezt szervező konfuciánus elvek jelképeként értelmezték. Ezzel egyidejűleg azonban szem előtt kell tartanunk, hogy a kritika ezzel a fajta társadalmi (és családi) berendezkedéssel szemben „újkori” jelenség: a kínai történelem évezredei alatt ez

⁵²¹ Ren Xiurong cikkében érdekes megállapítást tesz. Azt mi is érezzük, az, hogy Fanyi végül megissza az orvosságot, férjének csupán kényszerű behódolását jelenti. Legalábbis, ezt nem férje iránti félelemből teszi meg, hiszen addig annyi kérdésnek, rábeszélésnek, parancsnak állt már ellen. Ping az, akinek személye különlegesen elveszi erejét. Bonyolult érzelmei a férfi iránt arra ösztönzik, ne engedje őt, kettejüket ilyen méltatlan helyzetbe kerülni. Ren véleménye szerint a háttérben más is áll. Ha Fanyi azt látná, hogy Ping, félelmeit leküzdve, felszólal apja ellen, kiáll mellette, Fanyi nem engedelmeskedne, nem törne meg! A színpadi utasítás szerint „Csou Ping Fanyit nézi, annak a szeme megtelik könnyel” (65.). Várja, várja, hogy Ping gesztust tegyen, jelt adjon, hogy „igen, hajlandó vagyok veled együtt lázadni!” „Ha te szembeszegülsz, én is merek!” – mondja Fanyi szeme. A gyenge férfi nem lép, a nagylelkűség Fanyira marad. Ahogy Ren fogalmaz: „Miután ivott, a két férfire, férjére és szerető–mostohafiára néz, az előbbi iránt gyűlölet, az utóbbi iránt harag forr benne.” Lásd Ren Xiurong 任秀荣 2007. „Zhou Fanyi he gu Xila Meidiya de xingge beiju 周繁漪和古希腊美狄亚的性格悲剧 [Zhou Fanyi és az ókori görög Medeia – a hősnő természetéből adódó tragédia].” *Yuncheng xueyuan xuebao* 运城学院学报 2007.25.1: 43–45.

⁵²² Üdítő változatosság, mikor a kutató egy-egy olyan írással találkozik, amelyben Zhou Puyuan alakját nem ebből a szemszögből tekintik. Bi Lei cikke meglehetősen eredeti: nézete szerint Zhou Puyuan nemhogy nem „velejeig romlott”, amely szókapcsolat szintén gyakran jellemzi őt a szakirodalomban, hanem egyenesen pozitív alak: bár racionális, de érzelmes, őszinte, bölcs, bátor férfi. Zhou Puyuan jellemének árnyalása minden kétséget kizáróan a cikk érdeme, de meglátásom szerint alakját egyértelműen pozitív megvilágításba helyezni is egy végtel, amely ellen majd minden olvasó és néző erkölcsi érzéke tiltakozna. Alakja pont attól lesz emberi, amilyennek Cao Yu szánta, hogy jó és rossz tulajdonságok keverednek benne. Egyoldalúan pozitív megítélése, teljes felmentése nem reális és nem védhető. Lásd Bi Lei 毕垒 2001. „Renxing zai leiyu xia bengfa 人性在雷雨下迸发 [Az emberi természet zivatarban tör utat magának].” *Feixiang de wenzi* 飞翔的文字 2001.3: 31–32. Egy másik példa Yu Aichun cikke, amelyben Zhou Puyuan nem mint a tragédia okozója, hanem mint annak legnagyobb áldozata jelenik meg. A cikk tökéletesen a családfő szemszögéből nézi az eseményeket: felesége megcsalja, fiai tiszteletlenek és ellenségesek vele, és végül elveszti hőn szeretett három fiát. Mert Yu szerint ő „hőn szereti” fiait, csupán érzelmeinek kimutatására képtelen. Ez utóbbi megállapítást elfogadjuk, ám legtöbbünk jóízűsége mégis berzenkedik, mikor Zhou Puyuant a szegény áldozat szerepében látjuk, akit mindenki csak bánt. Lásd: Yu Aichun 余爱春 2006. „Guji, xukong, beiqie de linghun – dui Leiyu zhong Zhou Puyuan xingxiang de beijuxing jiedu 孤寂, 虚空, 悲切的灵魂 – 对《雷雨》中周朴园形象的悲剧性解读 [Egy magányos, kiüresedett, szenvedő lélek – a Zivatar Zhou Puyuan-jének tragikus olvasata].” *Jiaocai xinjie* 教材新解 2006.2: 23–25.

volt a megszokott, a természetes. Az a mód, ahogyan Zhou Puyuan családja életét erős kézzel irányítja, ahogyan beosztottjait (szolgáit, munkásait) „kezei”, egész viselkedése a családban és a munkában társadalmilag tökéletesen elfogadott volt. Pontosan ez a viselkedés volt elvárt egy jó konfuciánus családfőtől.⁵²³

A 20. század elejére viszont, ahogyan korábban írtam, Kína páncéljának megrepedezésével, az újonnan beáramlott eszmék hatására egy fiatal értelmiségi nemzedék megfogalmazta és fennhangon kimondta elítélő véleményét a régi rendszerről. A kötöttségek, a fájdalom, a lelki és fizikai szenvedés, a rabság, amit ez a társadalmi rend az egyének nagy többsége számára jelentett, valószínűleg mindig ott lappangott, de a hosszú kontinuitás és a változásra való legcsekélyebb kilátás nélkül ez pusztán tompa sajgás lehetett a lélekben. Milliók (férfiak és nők egyaránt) élték le az életüket csendben elfogadva azt, amibe beleszülettek, maguknak sem megfogalmazva, nemhogy ki nem mondvá elégedetlenségüket. Cao Yu kora a kimondás kora volt. A kimondott igazság pedig az volt, hogy a feudális-konfuciánus rendszer jellege folytán a legkevésbé sincs tekintettel az egyénre, ez pedig nehezen vitatható.

A *Zivatar* nem propaganda-darab, de a különböző jellemek felsorakoztatásával a korabeli társadalom keresztmetszetét adja. Akad itt heves munkás, lelkes diák és szenvedő asszony, akik mind a maguk módján fogalmazzák meg sorsukkal szembeni elégedetlenségüket, kritikájukat a társadalom felé. Zhou Puyuan zsarnoki alakja valóban kínálja magát, hogy jelképe legyen a feudális önkénynek. Szinte minden szereplő valamilyen formában összeütközésbe kerül vele, küzd gúzsba kötő ereje ellen. Cao Yu korában először csillant meg a reménye annak, hogy ez a harc elérheti célját.

A legtöbb elemző egyetért abban, hogy a Zhou Puyuan által képviselt „feudális önkény” legfőbb ellenlábas a *Zivatar*-ban Fanyi alakja. Fanyiban Cao Yu megtestesítette az Elnyomtatást, amely most fellázad. A darab során egész spektrumát láthatjuk a különböző lelkiállapotoknak, amelyek az asszony küzdelmét végigkísérik: az erőtlen tiltakozás, kérés, könyörgés, sírás, dacos ellentmondás, gúnykacaj, eszeveszett düh, halált megvető bátorság, vakmerőség, szánandó kétségbeesés, téboly. Csak az orvosságos jelenet önmagában, a fentiek legtöbbször szemlélteti.

⁵²³ Yang Zhi 2008: 25. További jellemzésért a hagyományos konfuciánus ideológiáról és annak a társadalomban és a családban való megnyilvánulásáról lásd Zhang Xinmin 张新民 2004. „Yi nüxing yishi de shijiao guanzhao Cao Yu beiju zhong de nüxing renwu xingxiang 以女性意识的视角观照曹禺悲剧中的女性人物形象 [Cao Yu tragikus nőalakjai a női öntudat nézőpontjából szemlélve].” *Henan shifan daxue xuebao* 河南师范大学学报 31.6: 119–122.

Dou Guanghan cikkében érdekes tendenciát fogalmaz meg.⁵²⁴ A darab során Fanyi négy alkalommal kerül konkrét összetűzésbe a férjével; ez a négy alkalom a kettejük közti háború négy csatája, amit Fanyi nem csupán Zhou Puyuan, hanem minden ellen vív, amit az képvisel. A tét az egyén szabadsága, egy méltóbb emberi élet.⁵²⁵ Az első konfliktus az orvosságívós jelenet. Bár Fanyi fizikailag alulmarad a csatában, hiszen férje gyakorlatilag erőszakot tesz a testén, és az ő akarata érvényesül, az asszony már ekkor is bátran kimondja a *nemet*, többször szembeszegül Puyuan parancsának. Itt azonban még végig érezhetően védekező státuszban van.

Másodízben Zhou Puyuan Kramer doktorral vizsgáltatná meg feleségét, amire az nem hajlandó. Tagadja, hogy beteg lenne, ellentmond férjének, sőt, gúnyosan beszél vele, végül magára is hagyja. Puyuan Pinggel felkísérteti Kramer doktort az emeletre Fanyi után. Sejtjük, hogy Fanyinak másodszor sem sikerül teljes diadalt aratnia; valószínűleg nem kerülheti el a vizsgálatot.

A harmadik ütközet a negyedik felvonás elején zajlik le. Fanyi csuromvizesen tér vissza a Barackvirág közből, ahová Pinget követte. Férje döbbenten kéri számon, hol járt. Az asszony kicsit sem viselkedik rémülten, szinte foghegyről felel neki. Ezen a ponton Fanyi már ott tart, hogy nincs benne félelem. Reménye, hogy Ping magával viszi, vagy itt marad, szertefoszlott; nem marad más számára, mint a bosszú. Érzi, nincs mit veszítenie, semmiféle gátlás nincs már benne férje iránt (sem). Dou szerint ez az a pont, ahol az előny Fanyihoz kerül: az asszony itt védekező álláspontból támadóba lép át.

A házaspár negyedik, nyílt sisakos küzdelme egyszersmind a darab csúcspontja, a végső jelenet. Fanyi felfedezi, hogy Ping és Sifeng szökni akarnak. Vad bosszúszomjában már korábban is megfenyegette a férfit, hogy ezt nem fogja tétlenül végignézni, és most

⁵²⁴ Lásd Dou Guanghan 窦广涵 2008. „Diyuli de yi tuan huo 地狱里的一团火 – 《雷雨》中繁漪形象浅析 [Tűzgömb a pokolban – A Zivatar Fanyi-alakjának rövid elemzése].” *Wenxue yuyanxue yanjiu* 文学语言学研究 2008.7: 11–14.

⁵²⁵ Fontos megtenni egy megjegyzést, mely tulajdonképpen az egész téma szempontjából meghatározó fontosságú. A kínai civilizáció több ezer éves történelme során a társadalom mindig is alapvetően a *közösségre* épült, az *egyénnek* csak a gépezet egy kis fogaskerekeként volt szerepe. A kollektívizmus beidegződése évezredek, az individualizmus viszont teljes mértékben ismeretlen. A történelem során most először –és most is csak nyugati hatásra– jelenik meg a lehetősége annak, hogy az *egyént* ettől eltérő módon értelmezzék. Nem arról van szó, hogy az egyén szabadsága, mint fogalom Kínában azelőtt *nem létezett*, hanem arról, hogy az igény sem merült fel rá, hogy létezzen: *nem volt értelmezhető*. Újra és újra tudatosítanunk kell magunkban, hogy nyugati nézőpontból szemlélünk egy keleti társadalmat, és el kell kerülnünk az ebből következő prekonceptcionális félreértelmezéseket. Nem csoda, hogy Zhou Puyuan *nem érti*, Fanyi mitől szenved; az, hogy Fanyi *hangot ad* szenvedésének, merőben új és szokatlan jelenség a kínai társadalomban. Zhou Puyuan alakjában Cao Yu érzékelteti, a korabeli társadalom milyen értetlenül és érzéketlenül viszonyult ehhez az újonnan jelentkező igényhez (ti. az egyén szabadsága), mindaddig, amíg az olyan erős nem lett, hogy megrengette a több ezer éve szilárdan álló rendszert. Éppen, mint Fanyi harca, mely végül nagy áldozatok árán (és – tragikus módon – céljának elérése nélkül), de borítja a regnáló hatalmat.

beváltja fenyegetését. Amazok halálravált arca láttán még inkább tudatába kerül fölényének, és gúnyosan él is vele. Most ő az, aki *hívhatja* Zhou Puyuant, ami már magában is jelzésértékű gesztus. A fiatal szerelmesek leleplezése egyben Zhou Puyuan leleplezése is; igaz, akkor a férfi már magától is megteszi a vallomást. Fanyi sokkal többet árt, mint amennyit eredetileg akart, hiszen a Ping és Sifeng közti kapcsolat vérfertőző voltának nem volt tudatában. Zhou Puyuan bűnbánó vallomása is rosszul időzített: jóvá akarja tenni régi bűneit, de az igazság felszínre hozásával halálra ítéli két fiát és Sifenget.

Az, hogy az események kicsúsznak Fanyi kezéből és váratlan fordulatot vesznek, sőt, a (rá nézve is) tragikus végkifejlet sem változtat azon a tényen, hogy a fenti, sorsdöntő jelenetnek Fanyi volt az *előidézője*, és egy darabig ő volt az irányítója is. Saját akaratából, előre megfontoltan, tudatosan ütközik meg Zhou Puyuannel és Pinggel: meri vállalni, ami ezzel jár. Ahogy Dou fogalmaz, Fanyi „bírói szerepbe kerül, hideg érzelemmentességgel tépi le Zhou Puyuan erkölcsösségének maszkját, miközben az egyértelműen alárendelt helyzetbe kerül, és passzív szemlélője lesz az eseményeknek”⁵²⁶. Ebben az értelemben tehát magabiztosan kijelenthetjük, hogy Fanyi fölébe kerekedett ellenfelének, és megnyerte a csatát. A háborúban nehéz eredményt hirdetni, hiszen győztes biztosan nincs. A fiatalok mind meghalnak, ártatlan életük rámeleg erre a háborúra, amely az öregek generációja miatt indult. Ugyanakkor az öregek sem győztek; senki nem kapta meg, amit akart.

Első megközelítésre azt is nehéz lenne kimondani, hogy az erkölcsi győzelem egyértelműen Fanyié lenne, hiszen saját magát, elveit is feláldozta, arról nem is beszélve, hogy másokat is odadobott veszni, köztük saját fiát is. Semmi sem volt drága ebben a harcban a szabadságért, de tudjuk, a „mindenáron-jellegű” küzdelmekben gyakran megesik, hogy a lényeg semmisül meg a harc során. Ami viszont elvitathatatlan, az Fanyi emberfeletti ereje, töretlen kitartása egy nála sokkalta erősebb ellenfél ellen.

Puyuan nem vette őt komolyan, mint potenciális ellenfelet, pedig végül ő az, aki csendes, majd egyre hevesebb ellenállásával szép lassan kikezdi, megrengeti, majd romba dönti Zhou Puyuan tökéletes világát.⁵²⁷ Fanyi minden szava, minden tette tiltakozás – bármit

⁵²⁶ Dou 2008: 12.

⁵²⁷ Zhang Xinmin értelmezésében Zhou Puyuan szintén a feudális önkény képviselője, de az ő jellemzése árnyalt. Shipinggel való kapcsolata és annak elvesztése meggyengítette a férfit, aki azóta védtelenné és kiszolgáltatottá vált. Ahogy Zhang fogalmaz, „Shiping óta vesztét érzi”. Ebben az állapotban, amelyből nem tud megerősödni magára találni, kell szembesülnie Fanyi folyamatos ellenállásával és ismételt támadásaival tekintélye ellen, míg végül világa, mely harminc éve már megremegett, a végső csatában romba dől. Zhang úgy fogalmaz, Cao Yu műve „jelzés a férfitársadalomnak, hogy közeleg a vég”. Lásd Zhang Xinmin 张新民 2004. „Yi nüxing yishi de shijiao guanzhao Cao Yu beiju zhong de nüxing renwu xingxiang 以女性意识的视角观照曹禺悲剧中的女性人物形象 [Cao Yu tragikus nőalakjai a női öntudat nézőpontjából szemlélve].” *Henan shifan daxue xuebao* 河南师范大学学报 31.6: 119–122.

tesz, azzal *rombolja*, amit Zhou Puyuan *épít*. Kettejük közül pedig az asszony az erősebb: saját elveinek feladásáért és mások feláldozásáért büntetése, hogy célját nem éri el, de hiteles, hogy élet-halálharcával végül megsemmisíti félelmetes ellenfelét. Az erkölcsi győzelem ebben az értelemben az övé, hogy a Zhou Puyuan által képviselt, egyént megfojtó világot végül megdönti. Ezt minden bizonnyal értelmezhetjük Cao Yu optimizmusának, hogy a régi fojtogató kötelékek elvághatók: sok járulékos áldozattal jár ugyan, de másképpen nem megy, valami változás pedig megindul.

XII.1.4 Zhou Puyuan, a képmutató

De olyan nem vagyok, mint a nagyapátok, a nagybátyátok meg drága jó apátok: titkon rettenetes gonosztetteket követek el, de azért adjátok a jámbor konfuciánust, az erkölcsök őrét, a jóságos szívűt, a társadalom jóttevőjét!⁵²⁸

Fanyi szájából többször elhangzik a vád, miszerint Zhou Puyuan képmutató, ez egyszersmind a szakirodalomban a férfira használt jelzők közül az egyik leggyakoribb. Lássuk, milyen értelemben képmutató Zhou Puyuan.

Nincs információnk arra vonatkozólag, Zhou Puyuan milyen szerepet vállal a társadalomban, bár nagy gonddal szerzett vagyonát nem tűnik valószínűnek, hogy jótékonyan osztogatná. (A jótékonyosság feltételezi az együttérzést, amely Zhou Puyuanben nem tetten érhető.) Ami a „jámbor konfuciánust” és az „erkölcsök őrét” illeti, hajlamosak vagyunk helyt adni Fanyi vádjának. Zhou Puyuan Pinggel való beszélgetése során egy ízben így fogalmazza meg elvárásait családjá felé:

Az én családomnak a legtökéletesebb, a legrendezettebb családnak kell lennie. Az én fiamnak pedig a legkitűnőbb fiatalembernek. Teljes joggal elvárhatom, hogy arról a fiúról, akit én neveltem, ilyesmit senki ne fecseghessen.⁵²⁹

Tudjuk, hogy a Zhou családról sok minden elmondható, de az nem, hogy „rendezett” lenne, legalábbis a felszín alatt nem. A család tagjai boldogtalanok, nem találják helyüket, „eltemetve élnek” a Zhou-házban. Társasági kapcsolataik nemigen vannak, a család életébe

⁵²⁸ Cao 1959: 86.

⁵²⁹ Cao 1959: 71.

senki sem lát bele. A felszín, amit a külső szemlélők látnak, hihetőnek látszik: a jó módú, kifogástalan társadalmi rangú família képe reális. Ennek a látszatnak a fenntartása mindenáron tehát, mivel ellentmond a valóságnak, valóban egyfajta képmutatás a család fő részéről. (Ugyanakkor, több ízben érezhető, hogy Zhou Puyuan nem előre megfontolt szándékból *tagadja*, titkolja el, ami a családban „zajlik”, hanem egészen egyszerűen nincs tudatában, hogy *bármilyen* is zajlana; *vak rá*.) Amikor Ping fia részeges tivornyaival részt üt ezen a pajzson, szigorúan előveszi őt.

Zhou Puyuan kapcsolata Ping fiával több beszélgetés során is kirajzolódik. Az orvosságos jelenet előtt, amikor Ping apja elé áll, hogy mihamarabb indulni szeretne a bányába, az kételkedve kérdezi tőle: „Elbírod te a nehéz munkát? Ha belefogsz, akkor aztán végig kell csinálni! Nem szeretném, ha megszólánának a fiam miatt.”⁵³⁰ Korábban már említettem, hogy véleményem szerint Ping jellemének ingatagsága, örökös bizonytalansága, gyökértelensége, útkeresése egyenes következménye anyja hiányának és apja vele való bánásmódjának: szeretetet, bizalmat, bátorítást soha nem kapott, hogyan is hihetné, hogy képes bármire is?⁵³¹ Apját – most is – jobban érdekli mások véleménye, mint fia boldogulása. Fennhéjázva feddi fiát: „Harmincadik éve felé járó embernek már tudnia kell, hogy mi az „önbecsülés”.”⁵³² Alapvető pszichológiai ismeretek birtokában tudjuk, hogy egy gyerek akkor tanulja meg magát becsülni, ha szülei elfogadják, éreztetik vele, hogy szeretetre és megbecsülésre méltó. Ez Pingnek sosem adatott meg.

Az orvosságos jelenet után Zhou Puyuan komoly szemrehányást tesz már amúgy is jócskán megrendült fiának. Ping halálra rémül, mert azt hiszi, apja megtudta Fanyival folytatott viszonyát. Cao Yu mesterien irányítja a beszélgetést: Puyuan minden mondata egy-egy tördőfés rettegő fiának, aki úgy érzi, szorul a hurok a nyakán, és azt sem tudja, hova legyen félelmében. („Ha volt bátorságod megtenni, legyen vállalni is”, és egyéb megjegyzések.) Ebben a beszélgetésben is elhangzik a „Nem akarom, hogy ez a dolog az emberek szájára kerüljön”⁵³³ mondat. A családi szennyest senki sem szereti kitergetni, ám Zhou Puyuan *egyetlen* gondja a problémák, a kínos ügyek (Ping kicsapongása, Fanyi

⁵³⁰ Cao 1959: 61.

⁵³¹ Cao Yunek ez az alakja is személyes élményből íródott: kemény, ellentmondást nem ismerő apja mellett ő is megtapasztalta az érzelmi sivárságot, magára hagyottságot. Szerencsére, az ő életében mostohaanyja részben betöltötte azt az űrt, amely Pingnél betöltetlen. Lehetséges értelmezés, és, amint már említettem, sok elemzésben fel is bukkan, hogy Ping többek között ezen érzelmi űr (ti. az anyai szeretet) betöltését várja Fanyival kezdett kapcsolatától.

⁵³² Cao 1959: 70.

⁵³³ Cao 1959: 69.

„idegbaja”) eltitkolása; az *okok*, amiért fia, felesége véleménye szerint „abnormális” (*shichang* 失常) lelkiállapotba kerültek, cseppet sem foglalkoztatják.

Zhou Puyuan képmutatása tehát elsősorban *kifelé*, a társadalom felé nyilvánul meg. A bányászokkal és a kulikkal szemben elkövetett gaztettek, ha igazak (Zhou Puyuan nem cáfolja őket), napvilágra kerülésük nyilvánvalóan rosszat tenne a férfi hírnevének, következésképpen ezeket is el kell titkolni. Ebből a szempontból tekintve tehát valóban mondható képmutatónak.

Ami viszont a családdal szembeni viselkedést illeti, Zhou Puyuan *befelé*, véleményem szerint, nem képmutató. Feleségével, fiaival hidegen viselkedik, de úgy tűnik, soha nem is ígért mást. (Senki sem tesz említést arról, hogy régen másmilyen lett volna, éppen ellenkezőleg: Fanyi mindig hangsúlyozza, tizennyolc éve ugyanezt éli át.) Zhou Puyuan önmagát adja, nem veszi a fáradságot a képmutatásra. Neki nem eltitkolnia kellene dolgokat, hanem olyan érzelmeket erőltetni magára, amelyekkel *nem* viseltet családtagjai iránt, erre pedig semmi belső késztetést nem érez. Ping anyjával kapcsolatos múltja (legalábbis annak „publikus” része) nyílt titok a családban, fényképét is a komódon tartja; nem foglalkozik vele, ez hogyan hat jelenlegi feleségének érzelmeire.

Mivel a társadalom felé is azért képmutató, hogy *saját arcát* megőrizze, elképzeljük, hogy Ping és Fanyi kapcsolata, ha tudna róla, kibillentené érzelemmentes közönyéből. A családi hierarchiának ez az abszolút felborulása, feleségnek a férjével, fiúnak az apjával szemben tanúsított ilyen minősíthetetlenül tiszteletlen viselkedése valószínűleg megdöbbenést, majd a döbbenet után akár még éktelen haragra is gerjedne. Talán kimondhatjuk, hogy nem érzelmileg érintené meg felesége és fia viszonya, hiszen egyikükhöz sem kötődik szoros szentimentális szálakkal. Az önérzetén esett csorba azonban kegyetlen csapás lenne, és igencsak megrendítené saját megdönthetetlen pozíciójába vetett hitét.

Zhou Puyuan képmutatásával kapcsolatban azonban meg kell tennünk egy fontos megállapítást. Sok elemzés megáll a „képmutató” és „álszent” jelzők ismételt használatánál, és nem tartják fontosnak, hogy különbséget tegyenek szándékolt rosszindulat és tudatlan *érzelmi vakság* között. Jogosnak és találónak tartom Ma Junshan megállapítását, miszerint Zhou Puyuant meg kell különböztetnünk Molière Tartuffe-jétől⁵³⁴, aki előre megfontolt szándékkal, tudatosan téveszti meg környezetét, merőben másnak tetteve magát, mint aki valójában. Zhou Puyuan nem is próbálja magát másnak láttatni, mint aki; nem tett

⁵³⁴ Ma Junshan 1992: 171.

érzelmeiket, amik nincsenek, hogy elérje célját. Ebben az értelemben sokkal inkább rokonítható Ibsen Helmerével. Mindketten társadalmilag elismertek, a maguk módján erényesek és következetesek. Nemhogy nem tartják jogosnak feleségük kritikáját, hanem egyenesen meg vannak győződve róla, hogy ők tökéletes férfiek.⁵³⁵ Igaz, hogy Zhou Puyuannek vannak eltitkolt üzelmei (kapcsolata Shipinggel, a munkások vízbe fojtása), de ha őszinték akarunk lenni, ezek egyike sem olyan, amiért a korabeli társadalom őt súlyosan elítélte volna. Tehát bizonyos értelemben ezek eltitkolása sem képmutató bűncselekmény, mindössze olyan információ „visszatartása”, amelynek jelentősége, azoknak a szemében, akik számítanak, amúgy sem számottevő. Mivel a képmutatás, az álszentség alapvető jellemvonása a tudatos megtévesztés, ez a szempont megint csak árnyalja a Zhou Puyuanról kialakult képet: nevezhető-e egyértelműen képmutatónak...?

XII.1.5 Zhou Puyuan, a „kapitalista” mágnás

„Az, ahogyan Zhou Puyuan alakja a feudális családfőt és a kapitalista mágnást, ezt a két merőben eltérő történelmi korban és társadalmi rendszerben jellemző szerepet szervesen egyesíti magában, a világirodalom során ritkán látott bravúr, és Cao Yu elvitathatatlan hozzájárulása a modern kínai drámához”⁵³⁶ – írja Fan Zhiwei.

Tudjuk, hogy Zhou Puyuan világlátott, művelt ember, fiatal korában Németországban is tanult. A világ dolgaiban járatos, kisebbik fiát magabiztosan oktatja ki társadalmi és közgazdasági kérdésekben. A *Zivatar* története az 1920-as években játszódik, Zhou Puyuan a századforduló előtt járhatott a Nyugaton, és minden bizonnyal találkozott és megismerkedett azokkal az eszmékkel, amelyek Kínában addig ismeretlenek voltak, de nem sokkal később beáramlásukkal úgy felkavarták a kínai társadalom állóvizét, mint soha semmi azelőtt. (Chong lehet, hogy tapasztalatait tekintve elmarad apja mögött, gondolkodása azonban, még ha naiv is, sokkal haladóbb és „felvilágosultabb”, mint Zhou Puyuané.)

Zhou Puyuan viselkedésén nem látszik, hogy a nyugati haladó kapitalista eszmék mély benyomást tettek volna rá. Hatalmas bányatrösztjét erős kézzel irányítja; az ilyen csekélységeknek, mint a munkások önszerveződése, az érdekképviselő, és úgy általában a

⁵³⁵ Li Zhefeng 2007: 35.

⁵³⁶ Fan 2007: 185.

munkások jogai, nem tűnik nagy jelentőséget tulajdonítani. A munkásokkal szembeni „egyoldalú szimpátiát” „divatnak” minősíti, és egy kézlegyintéssel elintézi. A mások verítéke, vagy akár vére árán összeharácsolt vagyon mindennél előbbrevaló – nem mintha ez fokozatosan nem vált volna a kapitalista fejlődés negatív velejárójává is. Pontosan, hogy Shen Shasha felhívja a figyelmet, hiba lenne a férfit pusztán osztályalapon megítélni. Attól, hogy kapitalista vonásokat mutat, még nem feltétlenül embertelen.⁵³⁷

Egy szó, mint száz, Zhou Puyuan valóban a pénzt tekinti céljának, megszerzésének mikéntje másodlagos, gátlásai ebben sincsenek. A kapitalizmus pozitív társadalmi és szociális vívmányaival nem törődik, a haladó eszmerendszert nem tette magáévá, csupán azokat az elemeit, amelyek céljainak elérését segítik elő. Cao Yu hitelesen ábrázolja azt a torz átmenetet, amely korában Kína felső társadalmi rétegének gondolkodásában jelen lehetett. Mao Jinling Zhou Puyuant egyenesen „kora torzszülöttjének”⁵³⁸ nevezi.

Zhou Puyuan egyetlen valóban „haladó” jellemvonása az, amely egyben sokak legfőbb érve emberi mivolta mellett: szerelme Shiping iránt. Egészen addig a darab során senki nem akad, akivel egyenrangúként, vagy legalább *emberként* bánna vagy beszélne. Egészen addig, amíg meg nem jelenik Lu Shiping.

XII.1.6 Zhou Puyuan, a szerelmes férfi

Mint már említettem, Zhou Puyuan negatív tulajdonságait egy igényes elemző sem hagyhatja figyelmen kívül. Egyoldalúan „sátáni” jellemzésétől azonban csak akkor tudunk eltávolodni, ha képesek és hajlandók vagyunk őt több oldalról megvizsgálni, ha hiszünk az összetett személyiségben, és feltételezzük, hogy Zhou Puyuan jó tulajdonságokkal *is* rendelkezh^{et}. A hideg racionalitás, az embertelen közöny ellenére pedig mi lehetne az, ami emberivé teszi a férfi alakját, ha nem egy érzelem megjelenése, ráadásul éppen a szerelemé? Nem véletlen, hogy aki bármilyen mértékben is felmenti Zhou Puyuant a „főbűnös” szerep alól, szinte kivétel nélkül mind ez alapján teszi.

Zhou Puyuan mély érzelme Shiping iránt tagadhatatlan, az egész darabot átszövi. Szinte minden párbeszédéből kiderül valami ezzel kapcsolatos részlet: az úr féltve őrzi ósdi, régi bútorait, melyektől több költözés ellenére sem volt hajlandó megválni, régi „felesége”,

⁵³⁷ Shen É.n.: 37.

⁵³⁸ Mao 2002: 180.

Ping anyja képét a komódon tartja, sőt, annak régi szokásait is megőrizte házában. Érezzük, hogy mindennek dacára, ennek az asszonynak komoly hatása volt Zhou Puyuan életére; máig érzelmi vigaszt jelent neki önmagában sem tudatosított (legalábbis meg csupán a darab végén fogalmazott) magányában. (Qiu Huanxing „képzeletbeli szerelemnek” nevezi kettejük kapcsolatát.⁵³⁹) Kettejük történetéről (tudniillik, hogy Mei Shiping szolgálólány volt a Zhou-házban, és így lett a Zhou fiatalúr kedvese) Fanyitól értesülünk, aki Pingnek meséli ezt el. A férfi hazugnak nevezi, de az asszony fölényesen közli, férje egyszer, sok évvel azelőtt részegségében mesélte el neki a történetet. Az asszony természetesen prózai fényben látja a gazdag fiatalúr és a szép cseléd lány közhelyes történetét. Fanyi érzékeny nő, képes lenne rá, hogy megértse és szépnek lássa ezt a szerelmet, de az ő helyzetében ez átlagon felüli nagylelkűséget kívánna. Férje hidegsége iránta legalábbis részben biztosan annak eredménye, hogy ő nem tudja pótolni annak első, igaz szerelmét, ez az érzés pedig annyi keserűséget okozott neki, hogy nem képes önzetlenül elvonatkoztatni.

Az olvasó vagy néző azonban átérzi, ha ez a kapcsolat tényleg csupán az úr–szolgálólány közhelyes viszonya lett volna, nem maradhatott volna meg ilyen édes-bús nosztalgikus, örökké-jelenlévő formában Zhou Puyuan életében. El tudjuk képzelni, hogy a fiatal Zhou úrfi életerős, energikus, tudni vágyó fiatalember lehetett, aki képes volt szeretni. Szigorú, feudális berendezkedésű családjában lehetett ő egy elvágódó, szabadságot szomjazó lélek, aki a merev szabályok és kötelességek közepette ugyanúgy vágyta a megértő emberi szót, a szeretetet, az elfogadást, mint most Fanyi és Ping. Természetes, hogy a gyönyörű és kedves fiatal szolgálólány, aki ráadásul értelmes, eszes, többre hivatott teremtes volt, érzelmeket ébresztett benne.⁵⁴⁰

Mikor Zhou Puyuan és Lu Shiping újra találkoznak, a férfi arról ismeri fel a nőt, hogy az tudja, egykori selyemingének ujjára szilvafa- virág van hímezve, mellé pedig a *ping* írásjegy, fiuk neve (hiszen ő hímezte oda ezeket). Kettejük szerelme harminc év távlatából visszatekintve is harmonikusnak, meghittnek, gondoskodónak, szeretetteljesnek tűnik; minden szempontból túlmutat egy pusztán testiségen alapuló, szigorúan alá-fölé rendelt úr–szolga kapcsolaton. Zhou Puyuan azt mondja Shipingnek: „Születésnapodon – április tizenennyolcadikán – minden évben emlékeztem rád. Minden úgy van, mintha törvényes feleségem lettél volna.”⁵⁴¹ Elhisszük ezt neki, és ez azt sejteti, amit Zhang Qiang 张强 meg

⁵³⁹ Qiu 2007: 88.

⁵⁴⁰ Kiált a párhuzam Ping és Sifeng kapcsolatával. Igaz, Sifenget sosem jellemzik született módon értelmesnek, okosnak, kulturáltnak, mint édesanyját fiatal korában. Sifeng ugyanúgy kedves, szép, és érti az illemt, de természetes intelligenciáját Cao Yu sosem hangsúlyozza.

⁵⁴¹ Cao 1959: 119.

is fogalmaz, hogy annak idején sem cselédként, hanem sokkal inkább (akár *egyenrangú*) *társaként* tekinthetett a lányra⁵⁴². Ez aztán csak a haladó gondolat a századforduló Kínájában! Zhou Puyuan talán mégsem az a velejéig feudális gondolkodású ember, akinek sokan ellentmondást nem tűrően elemzik, legalábbis hitelesnek tűnik, hogy fiatalkorában még nem volt az.

Az, hogy az előkelő Zhou-ház fiatalura hacsak egy ideig is, de „szabad szerelemmel”⁵⁴³ szerethetett egy szolgálólányt, ismerve a kor viszonyait, már önmagában meglepő. A felszínes viszony természetesen megengedett volt, de ebben a szolgálólánynak semmiféle joga vagy követelése nem lehetett. Ha valami nem tetszett, mehetett isten hírével. Itt azonban a fiatal „pár” kapcsolata tartós volt, hiszen két gyermekük is született, és ez idő alatt mindvégig a Zhou-házban éltek. Kapcsolatuknak akkor kellett vége szakadni, amikor a Zhou család kiszemelt egy megfelelő kisasszonyt fiuk számára. Shiping keserű szemrehányásából érezzük, kettejük kapcsolata a Zhou család szemében pusztán megtűrt volt: tolerálták addig, amíg fiuknak nem volt kifejezett társadalmi kötelezettsége, de remény sohasem volt rá, hogy társadalmilag elfogadott szintre emelkedjen vagy formát kapjon. Amint veszélyeztette a család hírnevét, Shipingnek mennie kellett. Elcsapatásának körülményei valóban embertelenek: a hideg téli éjszakában, minden nélkül kóborló frissen szült fiatalasszony gyenge csecsemő gyermekével a karjában (másik gyermekétől elszakítva) hátborzongató kép, melytől nehéz szabadulni. Arról a családról, aki erre képes, mindent elhiszünk.

Mint már korábban írtam, Shiping, bármilyen keserű is, nem egyedül Zhou Puyuant hibáztatja a történetekért. Ő ismerte azokat, akik a férfi életét befolyásolták, sőt, irányították; valószínűleg tudja, hogy a férfinak családjával szemben nem volt választási lehetősége. Ilyen erős kontroll alól csak azok képesek kilépni, akiknek akaraterejük nagy, függetlenek, bátrak, tettekre képesek. Zhou Puyuan a jelek szerint, bár érzelmileg elkötelezett volt, nem volt elég határozott, hogy kiálljon szerelméért. A korban ennek semmiféle precedense nem volt. Kapcsolatuk jellege és minősége már eleve meghaladta korát, de arra, hogy ez tartós legyen, vagy a társadalmilag elfogadottá váljon, nem volt esély. Utópisztikusnak tűnik, hogy Zhou Puyuan képes lett volna kiharcolni Shiping maradását. Az, hogy szerelmét még elűzetésének embertelen körülményeitől sem tudta megvédelmezni, hogy családját még ebben sem tudta jobb belátásra bírni, azt jelzi, hogy a fiatalembernek nem volt szava a házban, és valószínűleg a saját sorsa alakítására sem volt semmiféle befolyással. A darab szövege nem támasztja alá,

⁵⁴² Zhang Qiang 2008: 84.

⁵⁴³ Li Zhefeng 2007: 35.

hogy próbált volna szót emelni Shiping érdekében (ő maga sem siet erről biztosítani frissen viszontlátott egykori szerelmét), de úgy érezzük, érzelmei nem vehettek olyan hirtelen akkora fordulatot, hogy ne érdekelje, mi történik Shipinggel és csecsemő kisfiával. Akárhogy is, ha próbált is tenni, meddő volt a küzdelem.⁵⁴⁴

Több elemző egyetért abban, hogy Zhou Puyuan érzelemmentessége pusztán a felszín. Cao Yu egyértelműen érezteti, a férfi számára mekkora jelentőségű volt egykori szerelmi kapcsolata Shipinggel, és azt is, hogy ezen azóta sem tud túllépni; gyakorlatilag harminc éve ezutáni nosztalgiában él. Utalás történik rá, hogy az előkelő menyasszony, akinek a kedvéért Shipinget elüldözték, nem Fanyi volt. Az a házasság rövid életű volt, a fiatalasszony idejekorán elhunyt. Utána jött Fanyi. A feledhetetlen első szerelem felett érzett bánat miatt Zhou Puyuan érzelmileg teljesen bezárult, és nem volt képes szeretni, sem boldoggá tenni egyik feleségét sem. Valószínűnek tűnik, hogy őt is (vagy őt csak igazán!) belekényszerítették a két házasságba, amikor semmi hajlandósága nem volt mást szeretni. Nem érzéketlen ő, csak továbbra is Shiping iránti szerelmének él, és, ahogy Dou Guanghan fogalmaz, ezt szinte „*demonstrálja*” Fanyi előtt⁵⁴⁵.

Korábban említettem, hogy a fiatal Fanyi nagy reményekkel érkezhetett ebbe a házasságba, és csak az évek során, megtapasztalva férje közönyét, vett erőt rajta a csüggedés, majd a kétségbeesés. Könnyen elképzelhető, hogy Zhou Puyuan érzelmi elszigeteltsége tette képtelenné, hogy Fanyival megpróbálja megtalálni a közös boldogságot. Találónak érzem Zhang Xinmin 张新民 meglátását, miszerint Zhou Puyuan és Fanyi *kölcsönösen megakadályozzák, hogy a másik az legyen a házasságban, ami szeretne lenni*. Mindketten boldogtalanok, frusztráltak, és folyamatosan egymást büntetik.⁵⁴⁶ Fanyi boldogtalansága kétségkívül erőteljesebben fejeződik ki a darabban, de véleményem szerint a másik fél érzései is éppoly fontosak, mert így teljes a kép. Innen tekintve Zhou Puyuan is szerencsétlen, szánalomra méltó ember, akit könyörtelen családja érzelmileg egy életre tönkretett, és mint ilyen, bízvást tekinthető maga is, épp úgy, mint Fanyi, a feudális társadalom áldozatának⁵⁴⁷, aki a rangért-névért való, mélyen belénevelt harcban elvesztette önmagát⁵⁴⁸.

Shiping megjelenése láthatólag kibillenti őt lelki egyensúlyából. Viselkedésének hirtelen változásai híven tükrözik (állítólag nem létező) érzelmeinek csapongását. A

⁵⁴⁴ Érezhető, hogy Zhou Puyuan mélyen bánja, amit családja (az ő hallgatólagos beleegyezésével) Shipinggel tett. A darab utolsó jelenetében ki is mondja: „Megbántam bűnömet.” (...) Azt hiszem, Ping fiamban van szülői tisztelet. Azt, amit én vétettem ellened, majd ő jóvá teszi.” (251.)

⁵⁴⁵ Dou 2008: 12.

⁵⁴⁶ Zhang Xinmin 2004: 121.

⁵⁴⁷ Zhu Peihua 2008: 69.

⁵⁴⁸ Li Zhefeng 2007: 35.

döbbenet, a meghatottság, gyengédség, a vádaskodás, a gúny, a hidegség szinte átmenet nélkül követik egymást, komoly kihívást jelentve a szerepét játszó színésznek. Érzelmek többször erőt vesznek rajta, míg végül győzedelmeskedik a racionalitás: amint veszélyben érzi nagy gonddal felépített társadalmi és anyagi háttérét, pénzt ajánl Shiping hallgatásáért. A férfi magából, saját látásmódjából indul ki: hogyan is lenne elképzelhető, hogy egy szegény, pénztelen asszony ne próbáljon meg anyagi szerencsét kovácsolni egy ilyen helyzetből?

Az asszonyt azonban vérig sérti a pénz, és keserűen kitör: „Harminc évig egyedül kínlódtam, most fogadjam el a pénzed? (...) Esztendőket keservét nem válthatod meg a pénzeddel!”⁵⁴⁹ A sunyi és alattomos Lu Gui kapva kapna ezen az ajánlaton. Neki még önérzete sincs, valószínűleg szerencsének tekintené, ha fény derülne neje és ura régi kapcsolatára. (Érdekes, hogy Zhou Puyuan gondolkodásmódja Lu Guiéhoz áll közelebb...) Shiping viszont kivételes asszony, büszke és jellemes – nem a tipikusan „elvárható” módon reagál.

A darab utolsó jelenetében Puyuan eljut a verbális belátásig, és kimondja: bánja, amit harminc éve tett. A csekk, amit korábban átadott Shipingnek (és amit az kettétépett), valamint a húszezer dollár, amit utána akart küldeni, egyaránt megbánásának kifejezőeszközei voltak. Még ki is mondja: „Itt van ötezer, ezt most elteheted. Egy kis törlesztés.”⁵⁵⁰ Az asszony büszkeségét bár sérti ez a mód, azonban látnunk kell, hogy Zhou Puyuan szándéka jó, megbánása őszinte, de *nincs más eszköze* ennek kifejezésére. Ez is a személyiség egyfajta torzulása, melyet neveltetése, a társadalmi felsőbbrendűség-tudat, a pénz mindenhatóságába vetett hit eredményezett. Őt, mint egyént ugyanúgy megnyomorították, mint Fanyit, csak számára már ez a természetes, nem motivált küzdeni ellene.

XII.1.7 Zhou Puyuan, a „pálforduló”

A harmadik felvonásban egy másik helyszínen, a Lu család Barackvirág közeli otthonában nagy drámák játszódtak le: anyja megeskette Sifenget, hogy többé nem találkozik egy Zhouval sem, a fiatalok mégis találkoznak Sifeng szobájában, majd „hála” Fanyinak, Ping

⁵⁴⁹ Cao 1959: 121–122.

⁵⁵⁰ Cao 1959: 122.

alig menekül meg testvére, Lu Dahai gyilkos haragjától. Sifeng kirohan az esőbe, mindannyian a keresésére indulnak. Mindenki zaklatott, kétségbeesetten vagy dühösen kiabál, és közben bőrig ázik.

A negyedik felvonás eleje több szempontból éles kontrasztot hoz; Zhou Puyuannek is egy addigiaktól eltérő arcát látjuk. Késő éjjel van, a családfő egyedül üldögél (vagy éppen fel-alá járkál) a félhomályos, kihalt Zhou-ház nappalijában, ahol síri csend honol. Zhou Puyuan nyugtalannak tűnik, nem bírja ezt a csendes magányt. Becsöngeti a szolgát, családtagjait tudakolja, de (nem meglepő módon) azt a választ kapja, hogy már mindenki alszik. Enyhén meglepődünk: nemcsak a darab során, valószínűleg *közös életük* során nem volt példa rá, hogy Zhou Puyuan családtagjait *keresse*. Érezzük, lelkiállapota a Shipinggel való találkozás óta megváltozott.

Kisvártatva mégis bejön Zhou Chong, apja nagy öröme. A férfi beszélgetni próbál, már-már kedvesen közeledik, de fia nem nyitott. A délelőtti események mély nyomot hagytak Chongban, nem látjuk már többé vidámnak, gondtalannak: bezárkózott. Tanúja volt Zhou Puyuan kegyetlenségének, nincsenek már illúziói, hogy bármin is változtatni tud ebben a családban. Tömondatokban válaszol, alig várja, hogy szabaduljon apja társaságából. Zhou Puyuan viselkedése kifejezetten *szenimentális*! Bizalmasan megnyilatkozik: „Ma először... érzem, hogy megöregedtem.”⁵⁵¹ Bántja fia távolságtartása, egy ideig próbálkozik, még a tandíj témájára is rákérdez, amit Chong délelőtt hozott szóba. (Pozitív, hogy egyáltalán emlékszik rá...) Chong nem ismétli meg kérését, és mint egy perccel később meglátja, igaza is van.

A férfi addig provokálja („Miért félsz tőlem?”, „Alig szólsz hozzám.”), amíg Chong kiböki: „Apa mindig olyan, mintha nem is akarna látni bennünket. Ma meg különösen... különösen olyan volt...”⁵⁵² A férfi hangneme erre 180 fokos fordulatot vesz, és kurtán elküldi fiát, aki megkönnyebbülten távozik. Cao Yu színpadi magyarázata: (*ezt nem akarja hallani.*) Zhou Puyuan reakciója nem lep meg minket: amint a beszélgetés kedve ellen fordul, véget vet neki. Nem valószínű, hogy *belegondolt*, fia milyen érzelmekkel viseltetik iránta, lesz-e kedve vele beszélgetni, amikor neki magának van rá igénye. Nem érzi, hogy vétett volna fia ellen, ezért meglepődik annak távolságtartásán. Chong kötelességből udvarias, de mindvégig hideg marad. Rossz őt, ismerve lelkesültségét, ilyen fásultnak és közönyösnek látnunk.

⁵⁵¹ Cao 1959: 199.

⁵⁵² Cao 1959: 200.

Zhou Puyuan érdeklődése fia iránt sekélyes, csak önmagára figyel, saját sebeire keres gyógyírt. Érzelmességében sem tud őszintén más ember felé fordulni, legyen az akár a saját fia. Később Pingnek mondja: „Megöregedtem, szeretnék itthon nyugalmat, békességet...” „Ma jöttem rá, hogy nehéz dolog embernek lenni.”⁵⁵³ Magánya, amire valószínűleg *csak most ébredt rá*, érthető. Azon gondolkodunk, eddig hogy volt képes elviselni? Viselkedésének változása érezhető, ha nem is vagyunk képesek tökéletesen dekódolni mozgatórugóit.

Az, hogy a darab végén, amikor minden kiderül, Zhou Puyuan önként felfedi családjá előtt Shiping kilétét, vállalva az ezzel járó következményeket, és kimondja: „ezért engem súlyos felelősség terhel”⁵⁵⁴, mindenképpen jellemfejlődésről tesz tanúbizonyságot. Pinget ezt követően arra kéri, halála után gondoskodjon édesanyjáról, nem érezvén többé fontosnak eltitkolni, hogy az asszony egyszerű szolgáló. Itt most megint érezhető, hogy valójában *emberként* magával egyenrangúnak érzi Shipinget, aki megérdemli, hogy utódai gondoskodjanak róla. Ping örült hitetlenkedésére válaszul azt mondja: „Nem szégyen az, hogy Sifengnek és neked egy anyád van.”⁵⁵⁵ Ez a mondat aztán mindennek az arcul csapása, amiben Zhou Puyuan valaha is hitt, amit mindig hangoztatott, ami szerint élt! Ha Ping nem lenne elfoglalva azzal, hogy megpróbálja felfogni a szörnyű igazságot, biztosan hitetlenkedne apja szavain, mint ahogyan azt minden biztonnal a többi jelenlévő teszi.

Mikor Ping, örült felismerésében megtagadja, hogy Shiping fia lenne, apja ráförmed. Azt hiszi, fia a rangkülönbség miatt tesz így, azt hiszi, szégyell ilyen alacsony sorból származó anyát, vagyis *magából indul ki*. (Miért venné akkor vajon zokon fiától, hogy a rangot tekinti? Hiszen tőle mi mást láthatott volna?) Ő valamiért mostanra túltette magát ezen az aggályon, és lelkiismeretfurdalását megoldani készül azzal, hogy Shipinget Ping gondjaira bízza. Sok elemző nevezi pálfordulásnak és tekinti hiteltelennek Zhou Puyuan radikális változását. Valóban hirtelen a váltás. Az egyszem merengős jelenet az, amely a jelek szerint közvetíteni hivatott a családfő szívében-lelkében beállt változást, amely pozitív ugyan, de kissé meglepő és megalapozatlan. A beismerés dicséretreméltó, de a Pinghez intézett moralizáló monológot nem érezzük erkölcsileg alátámaszthatónak. Végére is, amennyire mi tudjuk, Ping legalább éppen harcolni *készül* alacsony származású szerelmének megtartásáért, ami nem tudjuk, mennyire volt elmondható apjáról egykoron. Ha valaki épp csak megtért, nem hiteles, ha másokat oktat, mintha régi meggyőződésből tenné. De Zhou

⁵⁵³ Cao 1959: 206–207.

⁵⁵⁴ Cao 1959: 251.

⁵⁵⁵ Cao 1959: 251.

Puyuant megint csak saját keretein belül kell vizsgálnunk, és viselkedését nem szabad a „normálisan elvárhatóhoz” viszonyítanunk. Tőle ez nagy lépés.

XII.1.8 Zhou Puyuan, a vezeklő

Cao Yu „ kozmikus kegyetlensége”, mint köztudott, szeszélyesen osztja a büntetést az arra rászorgálók és az azt meg nem érdemlők között. Kevesen vitatnák vagy vitatják, hogy Zhou Puyuan az első kategóriába tartozik. Bűneiért utolérte a végzet, amit ő maga is emleget („Nem tudok mást mondani: ez a végzet!”⁵⁵⁶). Büntetése a legkegyetlenebb, amit kínai elme elképzelni képes: 绝子绝孙 *juezi juesun*, „vége szakad fiai és unokái vonalának”, vagyis megszakad családjának vonala. Tudjuk, hogy számára ez volt a legfontosabb, a legnagyobb érték. Még akkor is, ha a családi pozíciókat betöltő emberekhez nem kötötték érzelmek, a hierarchia és annak folytonossága számára mindent jelentett. Mesterien pontos a csapás.

Amikor Lu Dahairól megtudja, hogy ő a második fia, reakcióját nem érezzük érzelmektől túlfűtöttnek. A dolog abszurditását azonban jól látja: „Ezek szerint a saját véremből, húsbomból való fiam sztrájkra uszít a bányámban, ellenem esküdött!” Cao Yu színpadi utasítása szerint Zhou Puyuan „*hidegen never*”. Shiping kontrája találó: „Azt ne hidd, hogy valaha is elfogadna apjának!”⁵⁵⁷ Zhou Puyuan nem nyilvánít véleményt ezzel kapcsolatban, de érezzük, bánthatná büszkeségét, hogy egy közönséges munkás megtagadja bányatulajdonos apját.⁵⁵⁸ Az utolsó felvonásban azonban, amikor legkisebb fiát kegyetlen módon elragadja a halál, már számít neki, hova tűnt el Lu Dahai. „Elvesztettem az egyik fiamat, nem veszíthetem el a másodikat is!” Valószínűsíthető, hogy itt megint a családjá vérvonala iránt felelősségteljes pátriárka szól belőle, nem tűnik lehetségesnek, hogy Lu Dahai személyéért aggódik, vagy hirtelen érzelmei támadtak iránta. De Shiping így válaszol: „Hadd menjen! Hagyni kell, én ismerem őt. Ég benne a gyűlölet, úgysem jön vissza, tudom!”⁵⁵⁹ És valóban nem jön vissza.

A végső csapás azonban Ping halála. A fiú azzal a pisztollyal vet véget fiatal életének, amihez apja biztosított számára hozzáférést. De ami ennél is fontosabb, Zhou Puyuan az, aki

⁵⁵⁶ Cao 1959: 251.

⁵⁵⁷ Cao 1959: 120.

⁵⁵⁸ Ugyanakkor nem valószínű, hogy Shiping valaha is győzködné fiát, hogy fogadja el apját, mint ahogy a férfi győzködi Pinget az utolsó jelenetben. Igaz, Puyuan sem adja semmi jelét, hogy közeledni akarna ismeretlen fiához, ellentétben Shipinggel, aki kéri Ping láthatását.

⁵⁵⁹ Cao 1959: 256.

vallomásával, amikor is felfedi Shiping kilétét felesége és összes gyermeke előtt, aláírja minden fiatal halálos ítéletét. Ameddig a szereplők közti viszonyok az érintettek előtt rejtve vannak (csak Shiping látja át a teljes igazságot), még van némi esély a megmenekülésre. Ironikus, hogy Puyuan éppen, amikor – váratlanul – jóvá akarja tenni múltbéli bűneit, dönt romba mindent. Ehhez persze kell Fanyi is, aki a megfelelő pillanatban, nem tudván, hogy tragédiák sorát indítja el, odacitálja őt a szalonba.

Amellett, hogy megszakad családja vonala, az életben maradt Zhou Puyuan számára büntetés lehet az a tény is, hogy nemcsak áttételesen, hanem közvetlen módon is kulcsszerepet játszott utódai pusztulásban. A negyedik felvonás vége nem árulja el, milyen hatással van a férfire gyermekeinek halála. Erre ad tiszta választ a sokak által felesleges sallangnak ítélt, mostoha sorsú kerettörténet.

Korábban írtam már róla, hány különböző szempontból tesz hozzá érdemben a *Zivatar*hoz az előhang és az epilógus. Ez egyike a sok fontos szempontnak, ha nem *a legfontosabb* közülük. Hogyan lehet a darabnak egy részét (még ha formáját tekintve függelék is) jelentéktelennek tekinteni és egy kézmozdulattal félretolni, ha az *érdemben befolyásolja* a(z anti)hősről alkotott képet? Talán túlzás lenne azt állítani, hogy Zhou Puyuant a kerettörténet hatására felmentjük vagy megszeretjük, annyi viszont bizonyos, hogy a tíz évvel később játszódó kerettörténetben látott viselkedése új árnyalattal gazdagítja alakját, és így érdemben befolyásolja megítélését. A reményvesztett aggastyán, ahogyan Zhou Puyuan a kórházban előttünk megjelenik, már nem az az érdektelen, karót nyelt családfő, akinek a darab során látjuk, és a változást nem csupán az idő idézte elő. Cao Yu egyértelműen láttatja, hogy a férfit *meggyötörte* a tíz évvel ezelőtti tragédia. Elhangzik, hogy minden évben meglátogatja a két megbomlott elméjű asszonyt, még ha állapotukon változtatni (vagy egyáltalán tudatukhoz eljutni) soha nem is tud.⁵⁶⁰

Amennyiben azt a tézist fogadjuk el, hogy Zhou Puyuan velejéig gonosz, és családja érzelmileg tökéletesen hidegen hagyja, számára pusztulásuk után nem ez lenne a „logikus” viselkedés. Elköltözhetne újra, vagyonát, rangját átmentve messzire, ahol nem ismerik előéletét, sorsára hagyva két asszonyát, akikért úgysem tehet semmit. Ezzel szemben ő szemmel láthatólag nem tud túllépni a történteken, életét gyakorlatilag csak tengeti, semmi jelét nem adja, hogy szándékában állna újrakezdeni. Ugyan miért írta meg Cao Yu a kerettörténetet? Mit akarhat közölni velünk, ha nem azt, hogy ez a férfi nem fekete-fehér?

⁵⁶⁰ Gyermekeinek két anyja közül még tíz év után is egyértelműen látszik preferenciája: belső indíttatásából első útja Shipinghez vezetne, pusztán az apák vezetik protokollszerűen először törvényes feleségéhez. Egykori szerelme iránti érzelmeit a harminc év után újabb tíz sem halványította.

Hogy valamilyen módon-szinten képes a bűnbánatra, még ha az megkésett és hasztalan is. Egyetértek Song Liminnel abban, hogy a helyszín, a vallásos felhang mind aláhúzza Zhou Puyuan bűnbánatát, amelyre megfogalmazása szerint csak a *vezeklés* szó lehet a helytálló⁵⁶¹. Bárhogyan is döntünk saját magunkban Zhou Puyuan felől, ha nem vagyunk szemellenzősek, a kerettörténetet olvasva nem tagadhatjuk el, hogy van benne *emberség*.

Cao Yu hozzáállása, mint több szereplőjéhez, Zhou Puyuanhoz is ellentmondásos. Elítéli őt, de ugyanakkor – számos különböző eszközzel – emberséges vonásokkal ruházza fel, és ez arra enged következtetni, hogy a benne lakó minden rossz dacára *együttérez* vele.⁵⁶² A sematikus ábrázolásnak ez a teljes ellentéte újabb bizonyítéka, hogy Cao Yu érzékeny volt az emberi természet összetettségére, és igénye volt azt hitelesen bemutatni.

XII.2 Zhou Ping

XII.2.1 A „legjobban előkészített” karakter

Zhou Puyuan mellett Zhou Ping a *Zivatar* másik férfi „hőse”. Alakja széleskörűen elemzett a szakirodalomban, és ellentmondásos értelmezéseknek ad teret. A Fanyiról szóló fejezetben már sokat írtam Pingről, ezért itt olyan szempontok alapján szeretném őt jellemezni, amelyekről eddig nem volt szó.

Érdekes Song Jianjun 宋建军 megállapítása, hogy a *Zivatarban* Zhou Ping az a szereplő, akinek színrelépése a legjobban elő van készítve⁵⁶³. Megjelenéséig szinte minden szereplő mond róla valamit. Lu Gui már az első jelenetben megosztja Sifenggel (és az olvasóval, nézővel) tudását lánya és az „első fiatalúr” kapcsolatáról. Sifeng pirul és erőtlenül tagad: ez hát első információnk. Lu Gui szájából elhangzik, hogy Ping „léhűtő” és „részezes”, majd fényt derít kapcsolatára mostohaanyjával is. A férfi alakja egyre inkább felkelti a közönség kíváncsiságát. A Zhou Puyuanhoz érkező Lu Dahait húga fogadja, a férfi így szól:

⁵⁶¹ Song Limin 2006: 31.

⁵⁶² Chen Jun 2009: 121. Chen ezen a ponton nagyon érdekes hivatkozást tesz. Qian Gurong 钱谷容 (1919–2017) jelentős irodalomestéta volt, aki mindig érdeklődéssel követte és előszeretettel elemezte Cao Yu műveit. Ő úgy gondolta, hogy Zhou Puyuannek a darab végefelé illetve a kerettörténetben megnyilvánuló „hirtelen lelkiismereti páfordulás”-jellegű bűnbánata valóban annak jele, hogy az író emberi vonásokkal akarta felruházni alakját, ez azonban „Cao Yu úrnak csak a jó szíve”. Lásd: Qian Gurong 钱谷容 1980. „*Leiyu renwu tan* 《雷雨》人物谈 [A *Zivatar* szereplőiről].” *Shanghai wenyi chubanshe* 上海文艺出版社, 26–28.

⁵⁶³ Song Jianjun 2009: 103.

„Az előbb láttam egy fiatalembert, ott fekszik a kertben. Az arca sápadt, a szeme behunyva: mint a hulla. Azt mondták, hogy a nagyobbik fiatalúr.” Újabb érdekes kép Pingről.

Hamarosan megjelenik Fanyi, aki néhány percen belül Sifengtől máris Pingről tudakozódik. Ez is jelzésértékű. Zhou Chong hosszan beszélget Fanyival, de itt is Pingre terelődik a szó. A fiatalember azt mondja, „az az érzésem, hogy mama már nem szereti úgy, mint azelőtt”⁵⁶⁴. (Igazán gyermekien ártatlan, szinte megható, hogy a tizenhét éves Chong mennyire nem lát bele semmi mást anyja és bátyja kapcsolatába, mint ami a felszínen látható és elvárható, a mostohaanya–mostohafiú kapcsolatot.) Szinte mentegeti bátyját: „Mama, tessék csak elgondolni, neki nincs anyja. Azért olyan vad a természete. Azt hiszem, az anyja érzékeny lelkű asszony volt. Ilyen ő is.”⁵⁶⁵ Nem is ő lenne, ha nem találna már előre mentségeket testvére számára, hiszen utána jóindulatúan, bőbeszédűen elmond még sok mindent:

Mama, bátyám mostanában olyan furcsa. Folyton iszik. Leissza magát és akkor megvadul. Tegnapelőtt is részeg volt, kézen fogott és azt mondta, hogy gyűlöli saját magát. Még sok mindent mondott, de nem is igen értettem. (...) Azt mondta, hogy nemrég egy olyan nőt szeretett, akit semmiképpen nem lett volna szabad. (...) Aztán zokogni kezdett és kituszkolt a szobájából. (...) Olyan hallgató mostanában. Én nagyon sajnálom. Miért is nem nősül meg?⁵⁶⁶

És ez az a pont, ahol belép Zhou Ping.

XII.2.2 Főgonosz vagy esendő ember? Az „elmosódó főhős”

Korábban idéztem már Cao Yu színpadi jellemzését. A fiatalemberről ő is elmondja, hogy „nagyon sápadt”, melankolikus, de az összképet (ami külsejét illeti) vonzónak festi le. „Arcvonásai szabályosak, mondhatni, szépek. De nem az a fajta, aki első látásra elbájolja a nőket.” Jellemzését olvasva még kíváncsibbak leszünk, mi lehet benne az, amiért két nő is szeretni tűnik őt? Főként, mivel Cao Yu hosszan ecseteli, milyen határozatlan, álmos,

⁵⁶⁴ Cao 1959: 52.

⁵⁶⁵ Cao 1959: 52. A magyar fordítás itt némileg megtévesztő. A kínai eredetiben Chong azt mondja: „Bátyámnak kiskorától nincs anyja, nem csoda, ha furcsa a természete. Úgy érzem, anyja nagyon mélyérzésű asszony lehetett, bátyám is nagyon érzelmes ember.” (Cao 2009: 39.) A magyar fordítás „vad” és „érzelmes” szavai némiképp ellentmondásba kerülnek egymással, de ezt a kínai eredeti feloldja.

⁵⁶⁶ Cao 1959: 52.

bágyadt, és „szalmaszálként sodorja az örvény”. Valóban nem kelti erős, vonzó férfi benyomását, aki női szíveket hódít, de Cao Yu maga is írja, „ha hosszabb ideig vagy együtt vele, rájössz, hogy nem az a primitív, jámbor lélek, akinek gondoltad”. Újabb szép példája Cao Yu árnyalt jellemábrázolásának.

Ping alakja igen gondosan megformált. Az ő „erőtlensége” nem hanyag írói munka következménye. Attól, hogy gyenge, nem jelentéktelen. Éppen ellenkezőleg. Song Jianjun ugyan az „elmosódó férfi főhősnek” (*mohu de nan zhujue* 模糊的男主角) nevezi, de véleménye szerint a darab három nagy konfliktusa (ti. 1. Fanyi–Zhou Puyuan, 2. Zhou Ping–Zhou Puyuan, 3. Fanyi–Zhou Ping között) Ping alakjában kulminál: a cselekmény elejétől végéig az események gyújtópontjában áll.⁵⁶⁷ Ő tudatosan *ilyennek alkottatott*: nyugtalansága, határozatlansága, életuntsága mind információértékű. Cao Yu ezzel közvetíteni akart valamit. Vajon mit?

Már említettem, a sok hasonló elemzés között milyen érdekes élmény merőben más értékítélettel találkozni. Ugyanannak a szerzőnek a cikkére hivatkoznék, akiről az előző alfejezetben Zhou Puyuannél is szóltam. Bi Lei a családfőt őszinte, bölcs, racionális férfinak ábrázolja, és – meglehetősen indulatosan – Pinget teszi meg főbűnösnek. Bi Lei cikke egyébként abban is eredeti, hogy minden szereplőhöz egy-egy színt társít, ami meglátása szerint összhangban van annak jellemével: Zhou Puyuan a sötétkék, Zhou Ping a fekete színt kapja.

A kínai szakirodalom olvasása közben gyakran szembesültem azzal a jelenséggel, hogy a szerző igencsak szubjektív, szinte indulatos stílusban bírál egy-egy szereplőt. Nincs rálátásom, Kínában mik az irodalomkritikusoktól elvárt normák, amelyeknek eleget kell tenniük elemző munkájuk során, ezért nem szeretnék elhamarkodott következtetéseket levonni, de érdekes belátni, hogy ebben is különbség lehet a nyugati és keleti hozzáállás között. Mi (nyugatiak) azt tartjuk egy tudományos elemzés feladatának, hogy a témát vagy célszemélyt minél több oldalról, objektíven megvizsgáljuk, és sokoldalúan, hitelesen mutassuk be. Természetesen van helye az egyéni véleményalkotásnak, másképp hogyan is tudna egy kutató új gondolatokkal hozzájárulni egy már sokak által elemzett témához. Ennek a véleményalkotásnak a során viszont törekedni illik elkerülni a személyeskedést, mert az más műfajoknál helyénvaló, de tudományos cikkben nem megengedett.

Fenti eszmefuttatásomat szintén Bi Lei inspirálta, aki, miután mindennek elmondja Zhou Pinget, ha kérdő formában is, de az alábbi következtetést vonja le: „Az, hogy Cao úr

⁵⁶⁷ Song Jianjun 2009: 103.

ilyen világosan rámutat ennek a szereplőnek a hiányosságaira (ti. Cao Yu jellemzésére utal Zhou Ping színpadra lépésekor), vajon nem azért van, mert ő maga sem szenvedhet egy ilyen embert?”⁵⁶⁸ Mielőtt megpróbálom megcáfolni ezt a következtetést, lássuk, mit ír még Bi Lei Pingről. A továbbiakban felsorolja Ping „köztudott” jellembeli hiányosságait, mint a gyávaság, az ostobaság, a saját vélemény hiánya. (Ha ennyire igénye van rá, hogy szó szerint értelmezze Cao Yu szavait, Ping jellemzésében bizony az is elhangzik, hogy csak „első látásra kelti ostoba fickó benyomását”⁵⁶⁹...) Ezután értetlenkedve „felkiált”: „Egy ilyen embertől hogyan is várhatnánk el, hogy ne kövessen el mindenféle felháborító gáztettet?” Ping és Fanyi kapcsolataért is kizárólag Pinget teszi felelőssé, akinek – a „már nem teljesen normális” asszonnyal szemben – „kellene, hogy legyen annyi esze, hogy belássa, milyen messzemenően negatív következményekkel járhat egy ilyen abnormális viszony”.

Bi Lei felvázolja, milyen élete lenne Pingnek a későbbiekben, ha „egy ilyen gyáva fickónak lenne egyáltalán bátorsága valóban megszöktetni a lányt”. Valószínűsíti, hogy Ping nem bírná elviselni a kitaláltottságot, az élet nehézségeit, és nemsokára visszatérne a Zhou-házba, az elcsábított szolgálólányt pedig, apjához hasonlóan, sorsára hagyná. Bár sokunknak valóban vannak kétségei Ping életképességét illetően, ennek a végkifejletnek az előrevetítését kissé spekulatívnak érzem, amelyet érezhetően inkább a szerző ellenszenve, mint bármilyen más objektív megfontolás szült.

Nem szeretném azt sugallni, hogy Bi Lei végletesen szubjektív hozzáállása feltétlenül általánosan elfogadott Kínában. Azért tartottam fontosnak, hogy írjak erről, mert, ahogy már korábban is említettem, véleményem szerint az a szerző, aki egy tézissel ül le írni, amelynek aztán szüksége szerint megfelelteti az adott szereplőt, megtagadja alakjától az összetettséget.⁵⁷⁰ Zhou Ping kárhoztatása ebben a cikkben olyan, mintha egy bűnösnek kikiáltott embert bármiféle védekezési lehetőség nélkül elítélnének. Az ő alakja, az én véleményem szerint, az egyik legemberibb (ha nem A legemberibb!) a darabban: jó tulajdonságai ugyanúgy megfontolást érdemelnek, mint hiányosságai. Bi Lei „kellene, hogy legyen annyi esze” kezdetű feddése pont emberi mivoltát vitatja el Pingtől, azt sugallva, hogy egy ember minden körülmények között meg kellene, hogy tudja őrizni józan eszét. Cao Yu elég érzékletesen mutatja be a Zhou-ház lakóinak életét és a szereplők jellemét is. Ha

⁵⁶⁸ Bi 2001: 32.

⁵⁶⁹ Cao 1959: 53.

⁵⁷⁰ Pontosan ugyanúgy, mint a kritikusok, akik saját korában a *Zivatart* mindenáron a társadalmi problémadráma keretbe akarták beleerőltetni.

ezek között az extrémén feszült viszonyok között is mindenki józan tudna maradni, a darab nem szólna semmiről.

Cáfolnám tehát Bi Lei felvetését, miszerint Cao Yu undorral alkotta Zhou Ping alakját, pusztán megvetésre szánva őt. Korántsem, hiszen már az *Előszó*ban is azt kéri, a Pinget játszó színész törekedjen arra, hogy karaktere számára elnyerje a közönség együttérzését. Több elemző rámutat, és véleményem szerint is nagyon valószínű, hogy Ping alakja kifejezetten önéletrajzi ihletettséggű. Cao Yu, csak úgy, mint Ping, édesanya nélkül nőtt fel, és az apai „nevelésben” nem volt nagy öröme. Heves, indulatos apja gyakran kiabált, gyengédséget, megértést nem mutatott családjá felé. Cao Yu is megélte a magányt, a szorongást, a menekülésvágyat. Ahogy He – Fu mondja, Cao Yu együttérez Pinggel, ők ketten rokonlelkek. Ismeri a fajtáját, mélyen megtapasztalta az életérzést, amely benne él, és ebből táplálkozva alkotta őt meg emberien, hitelesen. Igaz, ahogy maga vallja, Cao Yu „sok Fanyit látott már”, Ping viszont *ő maga*.⁵⁷¹

A magyar fordítás a „lézengett”, „lebzsel”, „tengődött” szavakat használja Ping otthoni életének leírására. Érezhetően nem tud mit kezdeni magával, csak jár-kezel a házban. A darab során többen nevezik őt „kísértetnek”. Lu Gui, mikor Sifengnek meséli, hogy éjszaka megpillantotta kettőjüket, Lu Dahai pedig akkor, amikor a harmadik felvonásban Sifeng szobájában találja őt. „Kísértetet látok!”⁵⁷² Találó a metafora: Ping sápadtan lézengve a házban valóban *nem tűnik sokkal többnek, mint egy kísértet*.

Cui Jinhua „parazitának” nevezi Pinget, aki harminc év óta apján élösködik.⁵⁷³ Azt gondolom, ez a minősítés nem indokolt kritika. Abban a korban és társadalomban semmi meglepő vagy kivetnivaló nem volt abban, hogy egy nemesi származású fiatalember felnőttként is a családi otthonban éljen. Ellenkezőleg, ez volt a normális és természetes: családjával együtt az apai otthonban maradt, hogy idős szüleinek is gondját viselje. Azonkívül, ha a család jómódú volt, arra sem volt semmi szükség, hogy *dolgozzon*. Ez az igény valahol mélyen Pingben magában él, hogy kezdjen valamit az életével.

Mindazonáltal, nem egyedül apja az, aki nem bízik képességeiben; gyengeségére szinte mindenki tesz megjegyzést, még szerelme, Sifeng is. Ahogy már korábban idéztem, kettejük párbeszédében, mikor szökésükről, későbbi életükről beszélnek, Sifeng kedvesen,

⁵⁷¹ He – Fu 2009: 178.

⁵⁷² Cao 1959: 190.

⁵⁷³ Cui 2008: 113.

de nyugodt határozottsággal így szól: „Én tudom, hogy te egyedül semmire sem mégy.”⁵⁷⁴ Ígéri neki, hogy gondját fogja viselni.

Valóban nehezen tudjuk elképzelni, hogy Ping egyedül elboldoguljon. Gyengesége olyan mértékig átítatja jellemét, hogy ezt a vele szimpatizálók sem tagadhatják. Azért érzünk együtt vele, mert tudjuk, *nem saját hibájából* lett ilyen. Nem ő mulasztott, cselekedett rosszul, hanem, ahogy Song Jianjun mondja, „életének tragikuma már születésekor megpecsételődött”⁵⁷⁵. Gondoljunk csak a *Pekingi emberek* Zeng Wenqingjére. Cao Yu életművének ez a későbbi alakja igencsak hasonlít Pingre. Ugyanúgy nincs otthon otthonában, elvágódik, áhítja az igaz szerelmet, de mikor elmegy, megérti, hogy képtelen a saját kezébe venni az életét, és visszajön. Ha a lehetőség meg is teremődik, ő maga az, aki nem tud élni vele. Ping elindítja a gyenge, elvágódó, ellentmondásokkal teli, életképtelen „hősök” sorát, akik közül mindegyik egyéni figura, mégis hasonló jellemvonásokat hordoznak. Cao Yunek magának sikerült megerősödve kikerülnie apja érzelmi befolyása alól, megtalálta életcélját, de ebben az időszakban mély sebeket szerzett, melyeket hősei mind magukon viselnek.

Cao Yunek célja volt Pinggel. Főleg azért, hogy későbbi drámaiban visszatérnek a Zhou Ping-típusú férfialakok, erőteljesen érzékelteti ennek az életérzésnek a jelenlétét kora fiatal férfijaiban. A családban, ahol felnőttek, a szigorú rend és érzelemmentesség közepette életerejük nemhogy nem tud kiteljesedni, inkább elhal; nem tanulnak meg bátran, kezdeményezően szembenézni az élettel. Az idő meghaladja a társadalmi rendet, amelyben élnek, de az új rend kihívásaira nincsenek felkészülve. Életük céltalan, nem vezérli őket semmi.⁵⁷⁶

Saját elnyomatása ellen Ping nem tud szót emelni. Felnőtt férfi létére gyermekien engedelmeskedik apjának, egyetlen ellentmondó vagy kritikus szó nélkül. (Ezen a téren öccse, a tizenhét éves Chong bátorságban tútesz rajta: ő többször ellentmond apjának, Ping ezt sosem teszi. Talán neki már több ideje volt megtanulni, hogy ez hasztalan...) Apja zsarnoksága felőrölte fiatal életerejét, és „engedelmes gyapjas birkát nevelt belőle”⁵⁷⁷. A

⁵⁷⁴ Cao 1959: 78.

⁵⁷⁵ Song Jianjun 2009: 104.

⁵⁷⁶ Érdekes megközelítéssel találkoztam Song Jianjun cikkében. Song elmélete szerint Zhou Ping kivételével a többi hét szereplőt egyértelműen meg lehet feleltetni egy-egy eszmének, amely életüket meghatározza. Ezek az alábbiak: Zhou Puyuan a REND, Fanyi a SZERELEM (ezt mondjuk vitatnám), Shiping a BIZTONSÁG, Sifeng a MENEDÉK, Dahai az IGAZSÁG, Lu Gui a PÉNZ, Zhou Chong az IDEAL. Egyedül Ping az, akivel gondban vagyunk, mert életének nincs vezérfonala. (Song 2009: 103.) Találónak érzem Ping illetően kiemelését a többiek közül, de azt gondolom, ettől ő nem lesz rosszabb, mint a többi szereplő, hanem neki pont ebben áll jellegzetessége. Ő a SODRÓDÁSnak feleltethető meg.

⁵⁷⁷ Zhu Hui 2009: 321.

fuldoklás élményében osztozik Fanyival, a maga módján ő is próbál kitörni, de ereje nem mérhető az asszonyéhoz. Érezzük, hogy él benne az ellentmondás, a csüggedt belenyugvás mélyén ott a pislákoló tenni akarás, de nem árul el olyan szenvedélyes merszet, amely esélyt adhatna neki egy új életre. Tu An megfogalmazása szerint gyengesége, gyávasága, cselekvőképtelisége valóban megvetésre, de egy új élet utáni sóvárgása, törekvése együttérzésre méltó.⁵⁷⁸ Sok elemző pont azért tagadja meg tőle a „tragikus hős” szerepet, mert véleményük szerint passzivitása és sodródása erre érdemtelené teszi. Azáltal válik tragikus hőssé, hogy harca eleve bukásra ítélt: ahonnan ő jön, onnan nem lehet lelki erőt gyűjteni egy ilyen küzdelemhez. A szándék szép, de önmagában kevés.

XII.2.3 **Őszinte vagy képmutató? A *hübris* bűne**

Fanyi ezt mondja róla: „Ping, én azt hiszem, te még mindig olyan őszinte vagy, mint voltál. Jobb is, ha nem tanulod meg ezt a divatos világmegvető fölényességet.”⁵⁷⁹ Ping nem egy világfi, nem tanult allűröket. Mondaná ő egyenesen, amit gondol, ha elég bátor lenne hozzá. Nem biztos, hogy nincs önálló véleménye, csak nem mer neki érvényt szerezni még a szavak szintjén sem, a tettekig meg végképp soha nem jut el.

Amikor Fanyival közel kerültek egymáshoz, minden bizonnyal őszinte volt az érzés, hiszen fentebb kifejtettem, milyen terhelt és kétségbeesett lelkiállapot szülhette. Mivel a kapcsolatnak hamar vége lett, nem gondoljuk, hogy Ping álnokul hitegette volna a nőt. (Inkább Fanyi maga *akart hinni*, mindennek dacára is.) A színpadi jelenben pedig kifejezetten durván adja az asszony tudtára, hogy meg akar tőle szabadulni, igaz, részben Fanyi makacssága juttatta el ehhez a hangnemhez. (Érdekes, hogy úgy tűnik, éppen az erőteljes, szenvedélyes Fanyi az *egyetlen*, akivel szemben Ping képes határozottságot mutatni...) Érzelmeiben tehát nem nevezhető képmutatónak.

A moralizálás azonban, amelyet Fanyival szemben megenged magának, jogosan bőszi fel az asszonyt. „Apámé tisztességes ház”⁵⁸⁰ – mondja. „Anyám nem volt olyan, mint te, ő tudta, mi a tisztesség!”⁵⁸¹ Úgy beszél, mintha nem ő lett volna Fanyi partnere a tettekben, amely tisztességtelen volt ebben a tisztességes házban. A *sorsközösség megtagadása*

⁵⁷⁸ Cao 1997: 3.

⁵⁷⁹ Cao 1959: 85.

⁵⁸⁰ Cao 1959: 86.

⁵⁸¹ Cao 1959: 212.

valóban egyfajta képmutatás, az érzelmek és események visszamenőleges átírása, torzítása. Mindössze egyszer hangzik el a szájából, azért kerüli Fanyit, mert nem akarja, hogy „közös bűnükre” emlékeztesse, azután már sohasem adja jelét, hogy az asszonnyal együtt képes lenne vállalni a felelősséget azért, amit együtt elkövettek. Fanyi többször kijelenti, nem bánta meg, és nem szégyelli magát miatta. Ping halálra rémül elszántságától, vakmerőségétől.

Mindig is párhuzamot éreztem Euripidész Hippolütozsa és Zhou Ping személyisége között. Hippolütozsa, aki visszautasítja mostohaanyja, Phaidra szerelmét, erkölcsileg helyesen cselekszik. (Az a szerelem, a *Zivatar*belivel ellentétben nem is teljesedik be.) Mi akkor mégis az oka, hogy az istenek megbüntetik őt? Mi az ő tragikus jellemhibája (*hamartia*⁵⁸²), amely miatt buknia kell? A kinyilatkoztatás szerint a *hübris*⁵⁸³ az, vagyis a *gőg*. „Nem tisztelted Aphroditét, s ő gyűlölt józanságodért!”⁵⁸⁴ – mondja neki Artemisz. A szerencsétlen Phaidra sokáig hősieken küzd vágya ellen, mígnem férje, Thészeusz távollétében szerelmet vall mostohafiának. A görög sorstudatnak megfelelően a darabban természetesnek veszik, hogy „az istennő vetette rá e szenvedélyt”⁵⁸⁵. Hippolütozsa, meghallva a vallomást, lenézően, fennhéjázóan, már-már sovíniszta módon leckézteti az asszonyt erkölcsi magaslatokról. Apjához való lojalitása dicséretes (és – szemben Zhou Pinggel – hiteles is), de lekezelő indulatát, rideg érzéketlenségét nem érdemli a királyné. Hippolütozsa a szenvedély fölé helyezi magát, és nem fogadja el annak hatalmát, márpedig az ókori görög hitvilágban ez a kevélység bűnének számított. „Gőg az, semmi más, ha istennél akarsz erősebb lenni te”⁵⁸⁶ – mondja a Dajka.

Fanyi nem azért haragszik, mert Ping „elcsábította”, Tudja jól, hogy ez nem igaz, csak kínjában támad ezzel, amikor a férfi valóban érzéketlennek mutatkozik iránta. Az, amivel a férfi végül kiváltja a szerencsétlen nő bosszúszomját, az a *cserbenhagyás* maga. Nemcsak, hogy a férfi nem szökteti őt meg, hanem egy pillanatra sem mérlegeli annak lehetőségét, hogy valahogyan a segítségére legyen kilátástalan helyzetében. Mindössze egy neveltséges jó tanácsra futja Pingtől, hogy szabadulhasson már: (*Erőltetetten nevet.*) „Nem kell engedelmeskedni neki, és kész.”⁵⁸⁷ Abszurdan hangzik ez az ő szájából, aki meglett férfi létére még az életben nem mondott ellent apjának. Végignézi a szerencsétlen asszony vergődését, megalázkodását egyetlen vigasztaló, biztató szó nélkül, nem mutat semmiféle

⁵⁸² A görög *hamartia* szó jelentése Arisztotelészénél: intellektuális vagy morális tökéletlenség, nem azonos a bűnnel. A tragédiát általában a főhős jellemének *hamartiája* lendíti mozgásba. (Kállay: 25.)

⁵⁸³ *Hübris*: büszkeség, hiúság, gőg a főhősben; a *hamartia* jellegzetes és gyakori példája. (Kállay: 14.)

⁵⁸⁴ Euripidész 1964: 149.

⁵⁸⁵ Euripidész 1964: 118.

⁵⁸⁶ Euripidész 1964: 119.

⁵⁸⁷ Cao 1959: 85.

együttérzést. Még ha nem is tud segíteni az asszonyon, úgy érezzük, könyörtelen viselkedése valóban büntetésre méltó.

Ping tehát nem hazudik, nem áztat, nem hiteget. Apja előtt is csak *eltitkol*. Gyengesége itt is megnyilvánul, látjuk, hogy még az elkendőzésben is *passzív szerepet* vállal: kivár, halogat, türelemre int. Nem rosszindulatból képmutató, nem el akar érni valamit az igazság elrejtésével, pusztán időre van szüksége rejtekében, amíg el tudja szánni magát a cselekvésre, ez azonban soha nem történik meg. Tudja, mi lenne a helyes lépés, de nem képes az Erővel (apjával) való szembekerülésre, az elszánt cselekvésre, a felelősség felvállalására egyik asszonyért sem. Amikor a kényszerítő körülmények hatására végül elszánná magát a szökésre, már késő.

XII.2.4 Szerelem és/vagy önzés

Ping szerelme Sifeng iránt ugyanolyan kétségbeesett hajsza a mentőöv után, mint Fanyi szerelme Ping iránt. A férfi érzelmei őszinték, hiszen a lány jó tulajdonságaival bízást kiválthatta őket. Az már más kérdés, mennyire szólnak ezek az érzelmek Sifengnek, mennyire fontos *ő* ebben a kapcsolatban. Vajon Ping ugyanennyire komolyan venné-e kapcsolatukat, ha nem lenne számára is létszükséglet a Zhou-házból való kikerülés...?

Ismerjük Ping lelkiállapotát, amelyben Sifenget megismerte. Cao Yu maga tudatja részletesen Ping jellemzésénél:

Új erőre van szüksége; mindegy, hogy az miféle, csak segíteni tudjon rajta s kimentse bonyolult keserűségének óceánjából. Keres valakit, így talál rá Sifengre. Fölfedezi, hogy az, amire szüksége van, bőségesen hullámszik Sifengben. A lány friss és fiatal, szép, heves vérű, bár úgy érzi, kissé faragatlan, de most neki – hessenti el aggályait – éppen erre van szüksége, most utálja a túlságosan dekadens, melankolikus nőket, kifinomult érzelmi életükkel egyetemben.⁵⁸⁸

Létezik ennél ékesszólóbb magyarázata annak, hogy miről szól ez a szerelem? Senki nem vitatja azt, hogy Ping *vágyik* szeretni. Szinte minden elemzés említést tesz anyahiányáról; sok közülük vezérfonallá is teszi ezt a motívumot. Emberi vonás, hogy keresi a szeretetet, amit egész eddigi életében nélkülözni kényszerült. A Fanyival való kapcsolat csak ideig-

⁵⁸⁸ Cao 1959: 54.

óraig volt képes enyhíteni magányán és keserűségén; a félelem és a lelkiismeret-furdalás hamar megmérgezte azt a kis örömet is, amelyet ez a szerelem hordozott számára. Egy büntelen, vállalható szerelemre vágyik, amit nem kell szégyellnie.⁵⁸⁹

Ez Sifeng személyében sem valósul meg maradéktalanul; a kapcsolat a lány társadalmi státusza miatt egyenlőtlen. Ping több ízben, több embernek is mondja, őt nem érdeklik a rangbéli különbségek. Olyan formában valóban nem, hogy adott esetben nem tekinti lehetetlennek úr és szolgálólány házasságát. Sifenggel szemben tanúsított viselkedése azonban több ponton mutatja, Ping igenis magában hordozza a társadalomban régen rögzült hierarchikus szemléletmódot. Ping nem hangoztat felvilágosult eszméket, mint öccse, nem *belső igénye* partnernek, társnak tekinteni szerelmét. Kettejük kapcsolata attól lesz harmonikus, hogy ez Sifeng részéről sem igény, tehát egy kölcsönösen elfogadott alá-fölérendeltségi viszony alakul ki kettejük között. Erről már korábban, Sifeng elemzésénél írtam. Sifeng ragaszkodása visszaadja férfiúi önértékét is, újra embernek érzi magát.

Ping Sifenggel való kapcsolatát sem vállalhatja fel nyíltan. Addig, amíg ez megmaradna egy előkelő fiatalúr úri hóbortja szintjén, társadalmilag elfogadható és vállalható lenne. (Csak úgy, mint Zhou Puyuan és Mei Shiping kapcsolata.) Ám, ha komolyan gondolják, megint csak titkolandó, fel nem vállalható viszony lesz belőle, hiszen útjában áll az akadály, amely a férfi számára mindig is legyőzhetetlen volt: apja szava.

Ping így beszél Sifeng iránti szerelméről Fanyinak: „Szerintem ez becsületes és tisztességes dolog, bárkinek nyugodtan megmondhatom.”⁵⁹⁰ Ennek ellenére mégis titokban tartja, nem tudja rávenni magát, hogy apja elé álljon. Igen beszédes Sifeng megjegyzése, mikor ők ketten egyedül maradnak a nappaliban. „Örökké így, lopva! (...) Még szólítani se mersz hangosan.”⁵⁹¹

Ping többször bizonygatja, vállalja Sifenget, nem törődik a világgal. Mindenkinek egyéni értelmezésére van bízva, elhiszi-e, hogy a férfiban kitartana ez a bátor, romantikus-

⁵⁸⁹ Qiu Huanxing elmélete szerint mindhárom Zhou-férfi (Puyuan, Ping és Chong) szerelme délibáb, amelyet szívük kreál saját igényeik alapján. A „szeretett” nők csak egy-egy vágnak a kivételései (*xinzhao de huanying* 心造的幻影). (Qiu 2007: 91.)

⁵⁹⁰ Cao 1959: 210.

⁵⁹¹ Élénken él a *Zivatar* nézőjében egy első felvonásbeli élmény, amikor Chong keresi Sifenget, és vidáman, hangosan, érthetően, már a kertből kiabálva hívja őt. A fiatalember hamarosan őszintén és lelkesen beszámol anyjának Sifeng iránti érzelmeiről, semmi rosszat nem látva bennük. Éles a kontraszt bátyja kurta-furcsa nyilatkozataival, amikor szinte magát is győzködi ennek a szerelemnek a létjogosultságáról. Ég és föld, ahogyan a két férfi tekint Sifengre. Ping tiszta szerencséje, hogy a lány lelkülete az övéhez áll közelebb: önként és szívesen fogadja az alárendelt szerepet, természetesnek tekintve azt, ahelyett, hogy kéz a kézben indulna el a fiatal Chonggal, annak egyenrangú kedveseként, amely szerep távol áll tőle.

liberális érzület. Nem tudhatjuk, hogy alakulna az életük, kettejük szerelme ugyanis sohasem kap esélyt, hogy megmérgettsen a külvilágban.

Nagy a tendencia a szakirodalomban, hogy Ping szerelmét Sifeng iránt önzőnek minősítsék. Magam is hajlok erre az értelmezésre. Ping *belekapaszkodik* Sifengbe, tudja, hogy szüksége van rá. A lánynak kevésbé lenne rá szüksége. Sorsa szerint, ahogy bátyja is megfogalmazza, munkás felesége lenne, és azt az életet élné, amire született. Sifeng nem az a fajta, aki ez ellen lázadna. Nem számításból kapaszkodik magasabbra, ahogy apja gondolja, és amire biztatja is, hanem egyszerűen mert megszereti a férfit. Ha Pingnek nem lenne rá szüksége, csak időt múltna vele, bajba kerülhetne, mint korábban már annyi hozzá hasonló szolgálólány (köztük anyja is).⁵⁹² Ping fiatalúr státuszát kihasználva kezd kapcsolatot Sifenggel, aki ez ellen, még ha nem is érezne Ping iránt, keveset tehetne. Ad ugyan becsületére, de az alárendeltség és főleg a szerelem elcsendesítik erkölcsi aggályait. Ping pedig él helyzet adta előnyével: előre megfontolt szándékkal vagy anélkül, de teherbe ejti a lányt, ezzel elérve, hogy *neki* is szüksége legyen *rá*.

Ping tudja, hogy számára Sifeng a megoldás. Hogy Sifeng érdekeit tekintené, neki akarna jót – ezt nem érezzük domináns váagnak a részéről. Ha felvállalná kapcsolatukat, apja valószínűleg kitagadná, így pedig nem tudna Sifengnek a mostaninál jelentősen jobb életet biztosítani. A lány nem nagyravágyó, öntudata sem erős, nem vár sokat. Eddig ez tehát még mindkettejüknek lehetne egy boldog, kielégítő kapcsolat. Az viszont, hogy egyedül készül elmenni, a lány egyetlen kérését (ti. hogy vigye magával) figyelmen kívül hagyva, már tényleg nehezen értelmezhető bármifajta gondoskodásnak. Nem tudjuk, Sifeng miért nem mondja meg neki, hogy a gyermekét várja, hiszen ezzel jó esélye lenne elérni, hogy Ping mégis azonnal magával vigye. Sifengre nézve a maradás veszélyes, néhány hónap múlva kitudódna állapota. Ennek – reméljük – még Ping sem lenne képes tudatosan kitenni a nőt, akit szeret. De a lány hallgat, a férfi pedig nem lágyul meg. Nem látható be ésszerűen magyarázatának értelme, mitől lenne könnyebb később visszajönnie szerelméért? Hajlamosak vagyunk azt gondolni, ez is csak egy ürügy az időnyerésre, az ütközet elhalasztására.

Egy szó, mint száz: Ping enyhén szólva rendhagyó hősszerelmes. Kvalitásai önmagukban nem is tennék azzá: speciális körülményekre van szükség ahhoz, hogy ennek a két nőnek pont *ő kelljen*. A *Zivatarban* központi kérdésnek tűnik a *támasz* problematikája:

⁵⁹² Egyszer azért Sifeng is akaratlanul így kiált fel: (*elkeseredetten*) „Fiatalúr, nem otthon vagy! Tönkreteszel!” (Cao 1959: 185.) Könnyen érezheti, hogy a férfi nem tartja szem előtt az ő érdekeit, csupán ösztönből cselekszik, saját igényei szerint.

mindenki sokkal inkább ezt, mint a szerelmet keresi. Ping eredetileg ezt kereste Fanyiban, de hamar kiderült, tőle ezt huzamosan nem remélheti. Az asszony olyan, mint egy vázába állított és ottfelejtett, félig már elszáradt virág⁵⁹³, félig holt lélek: nem tud támaszt nyújtani, neki magának van szüksége valakire, akinek életerejét szívhatja, hogy életben maradjon. Pingnek nincs ereje, amit nélkülözni tudna, amit meg tudna osztani: Fanyival ketten valóban életképtelenek lennének. Pingnek Fanyihoz hasonlóan magának van szüksége az éltető energiára, és ő viszont véletlenül talált erre egy forrást. Sifeng egyfelől életerős, ezért ígéretes társ a férfinak, másfelől viszont, gyermekével a szíve alatt maga is támaszt keres; önállóan már elveszne az életben.

Fanyi és Sifeng közös tragédiája, hogy egy olyan férfitől várják a megmentést, mint Ping. Ping méltatlan és alkalmatlan erre a szerepre. Ezt lehet, hogy ők is érzik, de nincs választási lehetőségük. Mindketten erősebbek Pingnél, ő nem képes egyikük számára sem támaszt nyújtani, velük válllvetve harcolni. És mivel ezt minden bizonnyal Zhou Ping maga is érzi, egyikük iránt sem tud felelősséget vállalni. Vágyna rá, de képtelen, és ez a tudás tönkreteszi. Qiu Huanxing szerint Zhou Ping a *Zivatar* „legfájdalmasabb férfi alakja”⁵⁹⁴. A két jobb sorsra érdemes nőnek, ahogy Ren Xiurong 任秀荣 fogalmaz, „Pinggel veszett ügye van”⁵⁹⁵. Cao Yu maga „az érzelmek és ellentmondások rabszolgájának”⁵⁹⁶ nevezi hősét.

XII.2.5 Bukás

Cao Yu egyhelyütt így ír Zhou Pingről: „Valójában Zhou Ping nem az a fajta ember, aki könnyen végezni tud magával.” Öngyilkossága az én olvasatomban ez azt jelenti: Cao Yu szerint Zhou Pingben mégiscsak van bátorság. Bátrabb kioltani az életét, mint szembenézni a sivár jövővel egyedül, a múlt összes borzalmával a háta mögött, előretekintve pedig a remény legcsekélyebb szikrája nélkül. Úgy gondolom, sokan tudnak azonosulni tetteivel.

⁵⁹³ He – Fu 2009: 178.

⁵⁹⁴ Qiu 2007: 88.

⁵⁹⁵ Ren 2007: 43.

⁵⁹⁶ Cao 2010: 55.

XII.3 Torvald Helmer

XII.3.1 Önérzet

Torvald Helmerrel kapcsolatban Ibsen nem fogalmazott meg olyan szándékot, mint Cao Yu saját férfi hőseivel kapcsolatban, tudniillik, hogy ragyogó hősnője mellett tudatosan halványnak alkossa meg. Én mégis úgy érzem, Nóra férje sok vonásban osztozik a *Zivatar* férfi hőseivel, bizonyos tekintetben azonban el is tér; az összehasonlítás mindenképpen tanulságos.

Helmer nem gyenge alak, legalábbis a Zhou ping-i értelemben véve biztosan nem. Határozott emberként jelenik meg, aki tiszta elvek szerint éli életét és vezeti családját. Nincs egy felesleges mozdulata, mindig tudja, hova megy, mit csinál. Éles a kontraszt Ping lézengésével. Helmer tökéletesen tudja definiálni saját helyét családjában és a társadalomban: az életben. Ebben Zhou Puyuan-re hasonlít.

Felelősségteljes családfő. Nóra és Lindéné párbeszédéből értesülünk róla, hogy Helmer fiatal, pályakezdő tisztviselő korában is (illetve akkor különösen) keményen dolgozott, hogy megteremtse családjának a szilárd anyagi hátteret. Olyannyira komolyan vette ezt a feladatot, hogy a rengeteg munkára – átmenetileg – ráment egészsége is. De az eredménye meglett: a Helmer család jómódban él, a mostani előléptetés a bank élére pedig férjet és feleséget egyaránt boldoggá és büszkévé teszi. Az anyagi biztonság mindkettejük számára nagyon fontos. Helmer hozzáállása a pénzügyekhez többször megnyilvánul a darab során. Nórá-t inti: „Nem prédálhatunk”⁵⁹⁷. Hangsúlyozza, a jómódban is takarékoskodni kell, a pazarlás, de még a meggondolatlan költekezés is mélyen elítélendő. Ibsen első színpadi leírása: „*Csinos és ízléses, de egyszerű bútorzatú szoba.*”⁵⁹⁸ Helmer ezt az elvét (is) következetesen vallja, sosem mond ellent önmagának.

Nóra szeret pénzt költeni. Hatalmas csomagokkal érkezik haza a karácsonyi bevásárlásból. Először valóban a jómódú fiatalasszonyok könnyelmű, naiv izgatottságát mutatja, akik számára a vásárlás mulatságos időtöltés. Helmer „pazarkának” nevezi, és tréfásan dorgálja nejét. Teljesen egyértelmű a családban a gazdasági felállás: Helmer keresi

⁵⁹⁷ Ibsen 1966: 432.

⁵⁹⁸ Ibsen 1966: 431.

a pénzt, Nórának pedig „kiutal” belőle.⁵⁹⁹ A jelek szerint ez mindkettőjüknek megfelel; évődő párbeszédükben Nóra kedveskedve kér, Helmer pedig rövid példabeszéd után nem kéreti magát sokáig, és ad. Az asszony karácsonyra is pénzt kér, szeretné aranypapírban felakasztani a karácsonyfára. Helmer többé-kevésbé megígéri, mindazonáltal így dorgálja Nórát: „Igazán furcsa kis teremtes vagy. Teljesen apádra ütsz. Folyton pénzen jár az eszed; de ha megszerezted, szinte kipereg kezedből; s nem is tudod, hova tetted. Nos, ilyen vagy. Hajlam dolga. Örökölted, Nóra.”⁶⁰⁰ (Hamarosan megértjük, hogy a dolog nem ilyen egyszerű, és a pénznek Nóra számára súlyosabb jelentősége van a felszínes költekezésnél.)

Érezzük, hogy a férj, bár a takarékoság fontos számára⁶⁰¹, szeretne örömet szerezni szép és vidám feleségének. Nem utolsósorban, önérzetének is jót tesz, hogy *adhat*: enged Nóra unszolásának („Ugyan, Torvald, az idén már jobban nyújtózkodhatunk. Ez az első karácsony, amikor nem kell garaszkodnunk.”⁶⁰²), hiszen neki is büszkeség, hogy családja nem szűkölködik. Fontos számára, hogy *ő* az, aki a család anyagi biztonságát megteremti, igaz, erre a szemében fel sem merül más lehetőség. Szinte azonnal, az első felvonás első jelenetében kifejti meglehetősen határozott nézeteit a *kölcsön*ről. „Semmi adósság! Semmi kölcsön! A kölcsönökkel és az adósságokkal mindig valami kényszer, tehát valami rútság furakodik be a családokba.”⁶⁰³ Ezalól még saját feleségére sem kivétel. Ahogy Nóra mondja Lindénének: „Torvald bámulatosan önérzetes – kínosan megalázónak érezte volna, hogy rám szorult.”⁶⁰⁴

Nóra a darab végén férje szemére hányja, hogy házasságuk alatt sosem beszélt vele „fontos dolgokról”. Helmer így válaszol: „Kellemetlenségeimről prédikáltam volna? Nem könnyíthetted volna meg helyzetemet.”⁶⁰⁵ Helmer számára tökéletesen természetes, hogy a család eltartásának anyagi felelősségét a férfi egyedül viseli, nem osztja meg feleségével (sem). Ez megint egy olyan attitűd, amit nem szabad mai szemmel kritizálnunk. Abban a

⁵⁹⁹ A családon belüli pénzügyi „szerepeket” szintén nem szabad mai szemmel megítélnünk. Az ehhez kapcsolódó szokások történelmileg és regionálisan is nagy változatosságot mutatnak, és abban a korban, abban a társadalmi miliőben minden bizonnyal teljesen elfogadott és természetes volt, hogy a férfi kezeli a pénzügyeket.

⁶⁰⁰ Ibsen 1966: 434.

⁶⁰¹ Több elemző kárhóztatja Helmernek, hogy „csak a pénzt és a státuszt hajszolja”, „a pénz az isten számára”, „igazi kapitalista kereskedő”. Nem feltétlenül értek egyet ezekkel az állításokkal. Helmernek, mint már említettem, valóban nagyon fontos családja jó anyagi helyzete, de a darab olvasása során nem találkoztam vele, hogy számára a pénz lenne a végső cél, és ezért feláldozna bármit is. Nem folyamodik tisztességtelen módszerekhez a pénzszerezés érdekében, és nem is különösebben foglalkoztatja ez a téma. *Megtartani* a jólétet és a rangot, amit már megszerzett, úgy, hogy közben elvhű marad – ez Helmer életcélja.

⁶⁰² Ibsen 1966: 432.

⁶⁰³ Ibsen 1966: 432.

⁶⁰⁴ Ibsen 1966: 441.

⁶⁰⁵ Ibsen 1966: 492.

korban ez bevett gyakorlat volt, Helmer pedig mindig eleget tett maga vállalt (és a társadalom által ráruházott) kötelességének. Fel sem merült annak lehetősége, hogy Nóra részt vállaljon a család eltartásából. Amellett, hogy ez valóban hallatlan gondolat, a férfiúi büszkeséget is nagyban sérti.

XII.3.2 A szép és a rút

Visszatérnék a „rútság” kifejezésre. A „szép” és a „rút” szembenállása központi jelentőségű Helmer jellemének megértésében. Toril Moi „esztétikai idealistának”⁶⁰⁶ nevezi a férfit. A darab során végig látjuk, hogy Helmer valóban megszállottan keresi a *szépet*, és kerüli a *csúnyát*. Ez az élet minden területén megnyilvánul; néha meg is lepődünk nem várt kivetülésein. A férfi gyakran gyönyörködik szép, fiatal feleségében; szereti, ha csinosan öltözik (erre, mint egyszer Nóra említi, hajlandó is neki pénzt adni). Többektől elhangzik, hogy Helmernek „igen kifinomult ízlése van”, amire a férfi mélységesen büszke.⁶⁰⁷ Ennek jegyében ő választja felesége jelmezét is. Zongorán kíséri Nórát, táncolni tanítja. Csupa élvezetes, kellemes, látványos tevékenység, amelyekben részt vesz vele együtt.

Ezeknél kevésbé kézenfekvő, de annál érdekesebb példa következik. Helmer egy alkalommal megjegyzést tesz Lindéné kötésére. Javasolja, hogy az asszony inkább hímezzen kötés helyett. Lindéné kérésére megindokolja: „Mert az sokkal szebb. Nézzen ide. Bal kezünkben tartjuk a hímzést, a jobbal pedig – így – könnyen, hosszú ívben öltjük a fonalat. (...) A kötés ellenben – suta piszmozgás. Ni! Összeszorított karok – föl-le piszkáló kötőtűk – afféle kínai dolog ez.”⁶⁰⁸ Moi értelmezésében Helmer ezzel az értékítélettel társadalmi osztályát testesíti meg: a kötés csúnya, mert *hasznos*, a hímzés szép, mert előkelő hölgyek *könnyed időtöltése*.⁶⁰⁹ Helmer véleménye meglehetősen kategorikus és tapintatlan: valószínű, hogy az özvegy, kispénzű Lindénének nem az elegáns hímzés a legfőbb gondja. A férfiben ez fel sem merül; ő csak meg akar tanítani másokat is arra, hogy mi a szép.

Tam – Yip – Helland továbbviszi ezt az gondolatot. Értelmezésükben Torvald Helmer számára az önállóság, az, hogy önmagunk urai vagyunk (*self-determination*) maga

⁶⁰⁶ Moi 2006: 261.

⁶⁰⁷ Moi ezt így fogalmazza meg: „Helmer egyszerűen túl hiú ahhoz, hogy igaz legyen. Olyan mértékig egoista, hogy alig tudjuk őt komolyan venni” (319.)

⁶⁰⁸ Ibsen 1966: 483.

⁶⁰⁹ Moi 2006: 262.

a *szép élet*. Egy élet, amelyben nem függünk senkitől (ti. anyagilag), az szép. És vica versa, az élet csak akkor lehet szép, ha *szabad*, vagyis (anyagi) kötöttségektől mentes. Ez az oka, hogy Helmer a kölcsönre, a jelzálogra ilyen undorral tekint: ezek a pénzügyi függőség jelképei, ezért rútnak. Ennek fényében kerül megítélésre mindenféle munka is, legalábbis, ha azt nők végzik. A kötés *szükséges*, a megélhetésért végzik, ezért *csúnya*. A hímzés, ezzel szemben *könnyed* időtöltés, ezért *csinos* tevékenység. Helmer szemében a munka, amely *eszköz* (mint a kötés) és nem maga a *cél* (mint a hímzés), „esztétikailag nem kielégítő”, mert az anyagi szabadság hiányára (*unfreedom*) emlékeztet. A felső középosztály otthonának szabadságát demonstrálandó, a nők (mint Nóra) nem végeznek házimunkát, hogy hívebben tudják megtestesíteni a könnyedséget, a kellemet és a bájt, amelyek légkörében a családfő esztétikailag kíváncsi életet élhet.⁶¹⁰

Szintén már az első jelenetben szembesülünk azzal, hogy Helmer nem engedi a feleségét nassolni, Nóra titokban „bűnözik”.⁶¹¹ A városból hazatérve a zsebébe rejtett zacskóból az előszobában sietve bekap néhány habcsókot⁶¹². Beszélgetésük során Helmer kedélyesen rákérdez, Nóra pajkosan, de kissé rossz lelkiismerettel tagad. Egy későbbi beszélgetés során derül fény az okra. Nóra magyarázza Lindénének: „Torvald kitiltotta innen [az édességet]. Tudod, félti a fogaimat.”⁶¹³ Megkockáztathatjuk, hogy Nóra fogai nem annyira az asszony *egészségét*, sokkal inkább *szépségét* képviselik, és ezért mindenáron megóvandók. De ugyanígy elképzelhető, hogy a férfi nem szeretné, ha csinos, fiatal felesége elveszítené karcsú alakját.

Rank doktor és Lindéné társaságában Nóra felszabadul. Mohón falja egyik habcsókot a másik után, vidáman beszélget.

NÓRA Roppant boldog vagyok. Nincs is több kíváncságom. Csak egy, csak egy.

RANK Micsoda?

NÓRA Jaj, ha Torvald füle hallatára kimondhatnék valamit!

RANK S miért nem mondhatja ki?

NÓRA Hogyisne! Nagyon csúnya.

LINDÉNÉ Csúnya?

⁶¹⁰ Tam – Yip – Helland 2010: 5–6.

⁶¹¹ A nassolás korlátozására, mint a testi kontroll egy formájára a következő fejezetben, Nóra és Fanyi összehasonlításánál még visszatérek.

⁶¹² A magyar fordítás a „habcsók” szót használja, de a modern szakirodalomban mindenhol „makaronként” emlegetik Nóra édességét.

⁶¹³ Ibsen 1966: 445.

RANK Akkor nem tanácsos. De magunk közt – Mit mondana ki Helmer füle hallatára?

NÓRA Kimondanám, hogy: ebadta!

RANK Maga kelekótya!

A jelenet kedélyes, jó hangulatú. Mulatunk Nóra hóbortjain, ugyanakkor valahol el is képedünk: az, hogy egy feleség egy káromkodást ne vehessen a szájára büntetlenül, mert férje irtózik a *csúnyától*, egészen extrém formája, Nóra – mondjuk így – alkalmazkodásának. A magyar fordítás enyhíti a káromkodást. Több elemző jelzi, hogy a norvég eredeti, illetve az angol fordítás a „*death and pain*”, vagyis „halál és fájdalom” szavakkal él, amelyeket Nóra sóvárog kimondani. Ezek az „ebadtánál” érthetőbben fejezik ki, Helmer számára miért tabu a káromkodás.

Ez a két szó a rútságnak egy másik vonatkozásához kapcsolódik, amely számomra igazán szívet szorító szál a darabban. Rank doktorról, aki a család legközelebbi jóbarátja, gyakorlatilag családtag, hamarosan kiderül, végzetes (és végső stádiumú) gerincsorvadásban szenved. Nórával folytatott beszélgetése során megkéri az asszonyt valamire.

RANK Hiába áltatnám magamat. Valamennyi betegemnél nyomorultabb vagyok, Helmerné. A napokban átrovancsoltam teljes belső státusomat. Csőd. Egy hónap múlva alighanem kint rothadok a temetőben.

NÓRA Fúj, ez a csúf beszéd!

RANK A dolog is átkozottul csúf. S az előzetes csúfságok még förtelmesebbek. Még csak egyetlen vizsgálat szükséges; ha befejezem, körülbelül tudom, mikor kezdődik bomlásom. Mondhatok valamit? Helmer annyira finnyás, hogy minden rútságtól undorodik. Ne látogasson meg akkor –

Rank doktor szavaiban benne van ugyan egy enyhe kritika, ám teljesen jól ismeri és reálisan látja barátja jellemét. Helmer nem tudna barátja betegágyához együttérzéssel és részvéttel közeledni, támogatni és erősíteni őt a vég árnyékában. Ezt Nóra is tudja, ezért csak erőtlenül tiltakozik. Később, a jelmezbál után Helmer szexuálisan közeledik a feleségéhez, ám közben megérkezik Rank doktor névjegye a fekete kereszttel, melynek jelentőségét Nóra tárja fel férje számára. Az emberi jóérzés azt diktálja, hogy egy ilyen szomorú pillanatban a részvét felülírjon minden mást. Helmer is nagy nehezen letesz terveiről, ilyen szavakkal: „Igaz. Ez lesújtott mindkettőnket; valami csúfság surrant közénk; a halál és a fölözslás gondolata.

Szabaduljunk meg tőle.”⁶¹⁴ Érzelmek barátja iránt nem mélyek, csak addig kedvelte társaságát, amíg az férfiasan jóleső, beszélgetős-szivarozgatós társaságot biztosított számára. A bajban már nem tud mellette állni, inkább megszabadul gondolatától.

Helmer Krogstad iránti ellenszenve is ebből a taszításból fakad. A szépség iránti beteges megszállottsága miatt veti meg a Krogstad-féle embereket, akik (mivel pénzügyi bűnt követtek el) vétettek az ideál ellen. A bűn és a büntetés miatt hazugságra és képmutatásra kényszerülnek, amely megfertőzi családjukat, és az eredmény: a rútság az otthonban.

Helmer feddhetetlen tisztviselő, ehhez kétség sem férhet. Vagyonát tisztességes úton, kemény munkával, saját erőből, nem mások kihasználása árán szerezte. Kívánczik az összehasonlítás Zhou Puyuannel, aki embertelen körülmények között dolgoztatja munkásait, és nem riad vissza attól sem, hogy egy kis extra profit érdekében néhány nyomorultat elteressen láb alól. Üzelmek, melyekre Lu Dahai hivatkozik, becsstelenség és nincsen rájuk mélység. Helmer keze tiszta, joggal lehet büszke szakmai feddhetetlenségére, amelyet semmilyen áron nem hajlandó kompromittálni.

Lévén maga makulátlan, másokban sem tolerálja a legkisebb becsstelenséget sem. Nóra számára ez akkor derül ki, amikor Krogstad múltját puhatolja. Férje elmondja, hogy „az az ember” váltót hamisított (mint Nóra maga is). Nóra kínban kérdezi: „S ha kényszerből cselekedett?” Reméli, hogy férje megbocsájto válaszára magára is vonatkoztathatja. Helmer biztosítja feleségét, hogy ha Krogstad „könnyelműségéből” cselekedett, „nem lenne rideg elítélni valakit egyetlen botlása miatt”. Nóra már éppen fellelenezne megkönnyebbülésében, amikor a férfi hozzáteszi, ez természetesen csak akkor áll, ha az illető „bevallja bűnét és letölti büntetését”, de mivel Krogstad „színlelt és ravaszkodott, ebbe bukott bele”. Helmer nézeteit a bűnről a legegyszerűbb idézni:

Képzeld el, az ilyen bűnsújtott ember örökös hazugságra, szemforgatásra és alakoskodásra kényszerül; még felesége és gyermekei előtt sem vetheti le álarcát. Márpedig a gyermekek megrontása a legborzalmasabb, Nóra.⁶¹⁵

Helmer „erkölcsi hullának” nevezi Krogstadot, és közli, „valósággal émelyeg az ilyenek közelében”. Szegény Nórának nemcsak azok a reményei foszlottak szét, hogy férje hátha meghagyja az őt (Nórát) zsaroló Krogstadot állásában, hanem arról is fenyegető tudomást szerzett, saját „bűne” milyen megítélés alá fog majd esni férje szemében.

⁶¹⁴ Ibsen 1966: 487.

⁶¹⁵ Ibsen 1966: 456.

Annak ellenére, hogy Helmer sok mindent feketén-fehéren és igen radikálisan lát, enyhítő körülményeknek nemigen enged teret, megint csak el kell ismernünk, hogy csak azt várja el mástól, amit maga is teljesít. Úgy tűnik, semmiféle emberi gyarlóságot nem tűr meg a közelében, de maga is maradéktalanul betartja az általa felállított erkölcsi normákat.

A *Zivatarban* hasonló a helyzet. Zhou Puyuan szintén egy esztétikus, rendezett, hierarchiájában tökéletes otthon képét akarja látni és láttatni, és a maga részéről mindent megtesz, amivel ezt a látszatot fenn tudja tartani. Ahogy Helmer, őt sem zavarja az, hogy a tetszetős felszín mögött milyen rothadás zajlik. Helmer és ő mindketten *vakok* erre, hátat fordítanak annak, ami nem illeszkedik a világról alkotott ideális képükbe.

XII.3.3 A szeretet

Sok elemző egyetért abban, és magam is így gondolom, hogy Helmer szereti Nórát. Becézgetése, ha kissé émelyítő is, kétségtelenül gyengédségből fakad, melyet szavakkal és viselkedésével is újra meg újra kifejez. Kiegyensúlyozott otthonukban boldog Nórával.

Szeretet sokféle létezik. Moi véleménye szerint Helmer „egoista”⁶¹⁶, és hajlamosak vagyunk egyetérteni vele. Ettől még persze szeretheti Nórát, hiszen ez a szeretet megadja neki a számára szükséges jó érzeteket, visszatükrözi saját dicsfényét. Nóra ragaszkodása, állandó dicshimnusa, ismételt igénye férje útmutatására, oktatására⁶¹⁷ külső szemmel nézve legalábbis zavaró, bizarr, de Helmernek rendszeres önigazolást jelent.

Nóra mellett megélheti férfias büszkeségét. Szereti irányítani, oktatni őt, szereti azt a hálát és imádatot, amellyel Nóra csüng rajta. Persze vitatható, hogy szeretetének tárgya valójában Nóra-e, vagy az, amit Nóra az ő életében *képvisel*. Az mindenesetre biztos, hogy amilyennek ő Nórát látja, könnyelműségével, gyerekességével, „hóbortjaival”, azt ő mindenestül elfogadja és szereti. De legalábbis azt a *szerepet* szereti, amit Nóra az ő életében, és ő Nóra életében betölt. Az erős családfő, aki szerettei támasza, a büszke férfi, aki „az élete árán is megmenti a nőt, akit szeret”⁶¹⁸, a vőlegény, aki először viszi haza a templomból ifjú menyasszonyát – ezek azok a szerepek, amelyek Helmer töretlen és fényes önbecsülését biztosítják. „Támaszkodj rám; én majd vezetlek, irányítlak. Nem volnék férfi, ha nem

⁶¹⁶ Moi 2006: 261.

⁶¹⁷ „Kísérj, kedves Torvald! Oktass, irányíts; mint mindig.” (475.) „Oktass szakadatlanul!” „Foglalkozz velem!” (476.)

⁶¹⁸ Ibsen 1966: 487.

gyönyörködnék kétszeresen asszonyi gyámoltalanságodban.”⁶¹⁹ Nóra „hiányosságait” – amelyekre itt-ott felhívja a figyelmet – sem bánja nagyon, hiszen így mindig van tér a jobbításra, nevelésre, amire ő alkalmas, képes és hajlandó. Ahogy meg is fogalmazza, „férji kötelessége, hogy szembeszálljon Nóra hóbortjaival és szeszélyeivel”⁶²⁰, merthogy Nóra „igazi asszony”⁶²¹. Türelmesen, kedvesen (szinte negédesen) beszél feleségével. Gorombaságnak, durvaságnak viselkedésében egészen a végső jelenetig nyoma sincs.

A darab elejétől erős az érzésünk, hogy Helmer inkább apja, mint férje Nórának; kifejezetten gyerekként kezeli őt. A „Legyen meg a gyermek akarata”⁶²², „kedvedre lármázhatsz”⁶²³ és egyéb kijelentései aláhúzzák ezt a hangulatot. Nóra csivitelése, nyüzsgő rajongása valóban hasonlatos egy kisgyermeknek apja iránt tanúsított, feltétlen szeretetéhez, Helmer elnéző mosolya pedig egy jó apáé, aki gyönyörködik szertelen csemetéjében. Vannak elemzők, többek között Tu Lanjuan 涂兰娟, akik kifejezetten kölcsönös Ödipusz-komplexusként értelmezik Nóra és Helmer kapcsolatát.⁶²⁴ Ha nem megyünk ilyen messzire, akkor is a fülünkbe cseng, amit Nóra és Helmer is hangsúlyoz a darab során, hogy Nóra rajongásig szeretett apja házából gyakorlatilag azonnal Helmer házába került, aki át is vette a szerepet, amit addig apja töltött be. Azontúl, hogy ez a jelenség pszichológiailag nem feltétlenül egészséges egy párkapcsolatban, láthatóan mindkettejüket boldogsággal és elégedettséggel tölti el, és ilyenformán nem bírálható.

Helmer szeretete kétségkívül birtokló. Egész viselkedéséből süt a tulajdonosi büszkeség. Igénye van rá, hogy Nóra csak hozzá tartozzon. „Legdrágább kincsemnek, legpazarabb, legkizárólagosabb tulajdonomnak”⁶²⁵ (nemcsak tekinti, hanem) nevezi őt. Nóra szavakba önti és ismételten hangsúlyozza *függését* férjétől, amely neki biztonságérzetet, a férfinak büszkeséget jelent. Meglehet, feminista elvek mentén kritizálható Helmer hozzáállása a férfi-nő kapcsolathoz, a házassághoz, ám férjével szemtől-szemben Nóra sem árul el női öntudatot, vagy fejez ki szándékot, hogy ezt a függést levetkőzze.

Érdekes az a 180 fokos fordulat, amely a *Nóra* első kínai bemutatója óta a kínai irodalomkritikában beállt Helmer megítélésében. A VI. fejezetben a „Nóra-jelenség” bemutatásánál említettem, hogy a kezdeti időkben a közönség kevésbé felvilágosult tagjai

⁶¹⁹ Ibsen 1966: 490.

⁶²⁰ Ibsen 1966: 441.

⁶²¹ Ibsen 1966: 432.

⁶²² Ibsen 1966: 476.

⁶²³ Ibsen 1966: 465.

⁶²⁴ Tu 2013: 92.

⁶²⁵ Ibsen 1966: 484.

csoportosan keltek ki magukból Nóra, e szeszélyes és hallatlan nőszemély ellen, és mélyen együttéreztek a szegény, magára hagyott férjjel. Nem értették, mi a baj Helmerrel, hiszen ideális férj és gondos családapa. A modern ideológiai áramlatok begyűrűzésével nagyban megváltozott a helyzet. Nem emlékszem, hogy olvastam volna olyan modern kori Nóra-kritikát, amely Helmert idealizálta vagy egyáltalán *felmentette* volna. Ezzel szemben igen nagyszámú szerző kárhoztatja őt, nevezik önzőnek, képmutatónak, hímsovinisztának.

Összefoglalva tehát: Nóra és Helmer szeretete egymás iránt kölcsönös, házasságuk – sokáig – harmonikus. Részleteiben furcsának tűnhet, mai modern szemmel idejétmúlt nézeteken alapszik. Még ezt sem lehet így helyesbítés nélkül kimondani: minden bizonnyal ma is élnek emberek – saját önszántukból – ilyen életközösségben. Személyiség kérdése, hogy ki mit keres egy kapcsolatban. Nóra és Helmer – nyolc évig legalábbis – ugyanazt keresték a házasságban, ezért tudtak boldogok lenni.⁶²⁶ Helmer a maga módján szereti Nórát – ez így megfogalmazva nehezen vitatható. Megint Moira hivatkoznék, aki így fogalmaz: „Helmer szereti Nórát, amennyire csak tudja”⁶²⁷. Vagyis: amennyire saját személyiségének korlátai engedik.

Mindazonáltal, felesége iránti gyengéd érzelme, törődése tagadhatatlan, és nem is fukarkodik ennek kimutatásával. Ez sokkal több, mint amit szerencsétlen Zhou Fanyi valaha is elmondhatna férjéről, aki a darab (és feltehetőleg közös életük sok éve) során gyakorlatilag egyetlen kedves szót sem szól hozzá. Meglehet, hogy Helmerék otthonának is megvannak a maga belső ellentmondásai, de a kép, ami élénk tárul: a kandallóval fűtött, meleg nappali, a karácsonyi sürgés-forgás, a gyermeki öröm és szertelen játék mind egy meleg otthon bensőséges benyomását keltik, és az összkép egy *vonzó hely*, nem hasonlítható a rideg, komor Zhou-házhoz, ahol senki egy percre sem érzi otthon magát. Még ha Nóra utólag látszólagosnak is nevezi ezt a boldogságot, nyolc év ilyen otthoni hangulat mégsem írható át az utólagos kiábrándulás miatt. Nem tisztünk eldönteni, mi a jobb: az, ha csalódunk egy ilyen boldog látszatban és elveszítjük azt, vagy az, ha soha nem is adatik meg a boldogság, amit a meleg otthon és a szerető család jelent. A két darab ezt a két helyzetet tárja elénk.⁶²⁸

⁶²⁶ Nóra az utolsó jelenetben, komoly beszélgetésük során azt mondja, ő sohasem volt boldog, csak hitte, hogy az. Ez véleményem szerint vitatható. „Felébredése” után természetes, hogy visszamenőleg másképpen értelmezi házasságát, de a néhány alkalmi berzenkedésétől eltekintve (pl. Lindénének: „Olyan vagy, mint a többiek. Együtt hirdetitek, hogy fölületes vagyok –” 439.) semmilyen formában nem fogalmaz meg kritikát férjével szemben. Amennyire bárki (Lindéné, Rank doktor, vagy a néző, olvasó) beleláthat életébe, senki nem gondolná őt boldogtalannak. Úgy gondolom, aki *hiszi*, hogy boldog, az – legalábbis akkor – az.

⁶²⁷ Moi 2006: 274.

⁶²⁸ Itt megint csak szeretném megjegyezni, hogy a kontraszt bár valóban éles, de némileg csalóka. A kínai otthonokban, még a nem csupán látszólag harmonikusokban sem uralkodott soha kifejezett *melegség*. Azért merem mégis összehasonlítani a két otthon légkörét, mert a kulturális különbségek mellett is vitathatatlan, hogy

A téma hasonló a *Zivatarban*: a férj szintén oktan gyermekként kezeli feleségét. Ám Cao Yu merőben más viszonyok közé helyezi ezt a viselkedésmintát. Először is, Zhou Puyuan hangneme, amelyben asszonyához, ehhez a „nagy gyerekhez” szól, merőben más, mint Helmeré. Ha lehet így fogalmazni, Helmer a türelmes szülő, Zhou Puyuan az autokratikus gondviselő. Helmer *magyaráz*, Zhou Puyuan *elrendel*. (A hangnemnek a gyereknevelésben nagy szerepe van; alapjaiban meghatározhatja a végeredményt.) A másik nagy különbség véleményem szerint az, hogy Nóra *szeret* gyerek lenni (ha úgy tetszik, ő egy *kisgyerek*), Fanyi pedig a *kamasz*, aki gyűlöli az önkényes szülői fennhatóságot, és mindenáron menekülni igyekszik alóla. Más szavakkal: a két családfő tökéletesen azonosul atyai szerepével, jogosnak és helyénvalónak élik meg tekintélyüket; ebbe a helyzetbe Nóra (egészen az utolsó jelenetig) *belesimul*, Fanyi viszont a kezdettől a végig *küzd ellene*. Tehát a *Nórában* a hagyományos férfi-női szerepek békében megférnek egymás mellett egészen a végső ütközetig, a *Zivatarban* viszont folyamatos konfliktus áll fenn köztük.

XII.3.4 Képmutatás és/vagy önazonosság

Csakúgy, mint Zhou Puyuannél, a szakirodalomban Torvald Helmerrel kapcsolatban is gyakori jelző a „képmutató”, de megfigyelésem szerint inkább a kínai elemzők élnek ezzel a titulussal.

Korábban említettem, hogy tanulságos élmény számomra a szubjektív irodalomkritika. A Torvald Helmerről szóló cikkek között is akad erre példa. Li Ruguo cikke „önző, hímsoviniszta kispolgárnak”⁶²⁹ nevezi Nóra férjét, de az „alávaló” és „képmutató” jelzők is több helyen elhangzanak vele kapcsolatban. Hovatovább, egyhelyütt a szerző szenvedélyesen felkiált: „Egy ilyen gazember nem méltó Nórához!”⁶³⁰

Azt, hogy a „hímsovinizmussal” és az „önzéssel” kapcsolatban hogyan vélekedem, már fentebb kifejtettem. Ennek a két fogalomnak az abszolút értelemben vett megítélése természetesen negatív, de úgy gondolom, nem lehet ezeket Helmerre (sem) a kontextusból kiragadva vonatkoztatni. Állítólagos hímsoviniszta és önző viselkedésével a darab nagy részében mégis – legalábbis látszólag – boldoggá teszi feleségét. A bonyodalom akkor

Helmeréknél legalább a felszínen *mindenki boldog*, míg a Zhou-házban *a boldogság illúziója sincs meg*. És, ahogyan már korábban említettem, Cao Yu a Zhou-házat még kínai viszonylatban is tudatosan ridegre alkotta.

⁶²⁹ Li Ruguo 2006: 50.

⁶³⁰ Li Ruguo 2006: 51.

kezdődik, amikor *Nóra* igényei változnak meg, vagy, pontosabban szólva, *felismeri*, hogy megváltoztak.

Már szoltam róla, hogy Helmer a munkában és a magánéletben egyaránt határozott, elvhű ember. Ez önmagában véve pozitív tulajdonság. Nem lehet következtetésen kapni, megfelel saját elveinek. Miért nevezik akkor ennyien képmutatónak? Véleményem szerint az okok hasonlóak ahhoz, amit Zhou Puyuannel kapcsolatban leírtam, de lássuk részletesen.

A *Nórában* minden sérelem, indulat, szemrehányás, támadás az utolsó jelenetbe sűrűsödik: ez a darab abszolút érzelmi csúcspontja. A képmutatás, mint olyan, amellyel férj és feleség kölcsönösen vádolja egymást, itt nyer majd értelmet. Van azonban egy korábbi pont is, ahol Helmerrel kapcsolatban felmerül a képmutatás „bűne”, és Nóra erre fel is hívja a figyelmét. Amikor Nóra könyörög férjének, hogy tartsa meg Krogstadot a bankban, Helmer a már említett tényeket tárja fel a férfi múltjából. Nem hagy kétséget lesújtó véleménye felől, amellyel az ilyen erkölcsileg züllött alakok iránt viseltetik. Bár némileg túlzónak érezzük moralizáló előadását, be kell látnunk, saját szemszögéből nézve érthető és elfogadható, hogy nem akar egy olyan embert alkalmazni, akit ennyire megvet és elítél. Ám ezután két érveléssel is meg tud bennünket hökkenteni.

Az egyik az, hogy mivel a bankban már rebesgetik Krogstad elbocsátását, Helmer nem engedhet Nóra unszolásának anélkül, hogy kellemetlen helyzetbe ne kerülne alkalmazottai előtt. „Ha most kitudódik, hogy az új bankigazgató engedett felesége kívánságának... (...) Az egész személyzet mulasson rajtam – bizonyítsam, hogy illetéktelen füttyszóra táncolok.”⁶³¹ Mielőtt végső érvét felhossa, reményt ad Nórának: „Erkölcsei botlásától még eltekintenek... (...) S amint hallom, egészen használható munkaerő.” És a döntő érv, amiért mégsem maradhat, a következő:

De fiatalkori ismerősöm. Az elhamarkodott, később gyakran feszélyező ismeretségek egyike. Elárulhatom: tegeződünk. S ez a tapintatlan ember mások jelenlétében sem titkolja ezt. Ellenkezőleg – úgy véli, hogy ennek alapján jogosult a legbizalmasabb hangra; pillanatonként kivágja, hogy „te, Helmer!”. Bárhogy nézzük is, az ilyesmi roppant kínos. Tűrhetetlenné tenné helyzetemet.⁶³²

Nóra, velünk együtt, annyira megdöbben, hogy egy pillanatra kiesik szerepéből, az imádott férjének feltétlen igazat adó asszonykáéból. Így szól: „Torvald, nem gondolod ezt komolyan.”

⁶³¹ Ibsen 1966: 463.

⁶³² Ibsen 1966: 463–464.

„Miért ne gondolnám?” – kérdi férje. „Mert ez kicsinyes szempont” – hangzik a tömör, de sommás válasz. Helmer vérig sértődik.

Nóra kritikája a férfit villámcsapásként éri, de valószínűleg Nóra is meglepődik saját magán. A néző vagy olvasó azért lepődik meg, mert már éppen elismerni készült ezt az embert, aki neje megható könyörgése ellenére is kitart elvei mellett, és kétes múltú alakokat nem enged tisztos pénzügyek közelébe. Kissé kiábrándulunk, mikor megértjük, ha valami, *saját hiúsága, tekintélye* az, ami mégis fölülírja magasztos eszméit. Krogstad maradhatna, ha nem fenyegetne az a veszély, hogy kitudódik, a bankigazgató papucsférj, vagy hogy tegezõ viszonyban van az egyik tisztviselõvel. A hosszú erkölcsi hegyi beszéd után *ez* képmutatás.

Amikor Nóra „bűne” kiderül, Helmer kivetkõzik önmagából. A legtöbben az ebben a jelenetben tanúsított viselkedéséért bírálják, nem ok nélkül. A háromnapi rettegéstõl és férje elkerülhetetlen haragjától halálravált Nóra legvadabb rémálmain is túltesz, ami történik. Helmer üvölt, tajtékzik, mindennek elmondja õt, miközben saját sorsán kesereg. „Rettenetes ébredésnek” nevezi az új tudást (de hamarosan megtudjuk, ezzel Nóra ugyanígy van).

Nyolc évig – nyolc évig egy kétszínû, egy hazug – nem, egy elvetemült volt az örömöm, a büszkeségem! Ó, milyen feneketlen ocsmányság! Fúj, fúj! (...) Szétzúztad boldogságomat. Eljátszottad jövőmet. (...) Ilyen nyomorultul veszek el, süllyedek el egy könnyelmû asszony miatt!⁶³³

A dühöngés után meglehetősen hirtelen változik a hangnem; most a túlélési stratégia megszervezése a következõ feladat.

Így vagy amúgy kielégítem Krogstadot. Mindenáron elkenjük a dolgot. – Ami pedig minket illet, úgy élünk, mintha semmi sem történt volna. De természetesen csak a világ előtt. Persze, itt maradsz, nálam. De nem neveled a gyermekeket; nem bízhatom õket rád. (...) Ezentúl nem boldogságra törekszem; sokkal fontosabb, hogy mentsem a maradékot, a csonkot, a látszatot —⁶³⁴

Ha valamikor lehullt a lepel, most. Nóra nem számít, csak a látszat. Helmer *arca* a világ felé. Csak úgy, mint Zhuo Puyuan számára. Nem kell, hogy a családon belül rendezettek legyenek

⁶³³ Ibsen 1966: 488–489.

⁶³⁴ Ibsen 1966: 489.

a viszonyok; elég, ha *a felszín szép*. Helmer és Zhou Puyuan is mindenáron ragaszkodik az illúzióhoz, ez a legfontosabb számukra. („Nem gondolsz a világ szájára?”⁶³⁵ – kérdezi Helmer, mikor Nóra bejelenti távozását.) A két nő mélyérzésű, és nem tudja ezt a felszínességet életelvként elfogadni. Rájuk nem lehet mondani, hogy képmutatóak lennének. Mindketten szembemennek a régivel, az elfogadottal, a megszokottal, mert érzik, nem méltó élet az, amelyben idegeneknek megfelelően az egyén boldogtalanul sínylel. Nem érzik magukra nézve kötelező érvényűnek a társadalmi és erkölcsi normákat, amiket egyik férfi sem kérdőjelez meg egy pillanatra sem. Nóra és Fanyi valóban lázadók, forradalmárok, mint a 20. század eleji Kína haladó gondolkodói, akik fel mertek tenni olyan kérdéseket, amiket előttük évezredekken keresztül senki.

Amikor Helmer elolvassa Krogstad második levelét, amelyben az visszavonja fenyegetését, madarat lehet vele fogatni. Eszeveszett kétségbeesése vad örömmel adja át a helyét. „Megmenekültem!”⁶³⁶ – kiáltja. Beszédes, hogy most is, és balszerencséjében is végig egyes szám első személyt használt: Nóráról nem tett említést, illetve semmiféle sorsközösséget nem vállalt vele. Nem úgy most: „Csak ujjongjunk!” – rikolt. Hevesen újra és újra biztosítja Nórát, hogy megbocsátott neki. „Hitves módjára szeretted férjedet. Csak tájékozatlanságodban rosszul választottad meg az eszközöket. De csak nem gondolod, hogy szemedre vetem önállótlanágodat?” A „minden jól van ezen a legeslegjobb világon”-életérzésben Nóra nem osztozik. Fásultan elmegy átöltözni, majd utcai ruhában megjelenik a végső elszámolásra.⁶³⁷

A híres végső jelenet kibontja a képet, ami megjelent a színpadon. Utazóruhás feleség és meztelen férj néz egymással farkasszemet. Helmernek már itt leesik az álla, pedig még nem is hallotta felesége szövegét. Hosszú párbeszéd kezdődik. Pontosabban szólva, ha elfogadjuk Tam – Yip – Helland megállapítását, ez a beszélgetés *nem dialógus*. A felek szisztematikusan elbeszélnek egymást mellett és félreértik egymást: ezt nem lehet

⁶³⁵ Ibsen 1966: 493.

⁶³⁶ Ibsen 1966: 490.

⁶³⁷ Mély benyomást tett rám a *Nóra* Vígszínházbéli előadásának (2001) ez a jelenete. Amíg Nóra bemegy átöltözni, Helmer a színen marad, és bolond örömben megállás nélkül beszél Nórához, szinte fecseg, áradozik, hogy ezután milyen csodálatos életük lesz együtt.

Ó, te nem ismered az igazi férfiszívet, Nóra. Nekünk, férfiaknak leírhatatlanul édes és lelkesítő az a tudat, hogy megbocsájtottunk feleségünknek – hogy teljesen és őszintén megbocsájtottunk. Így az asszony szinte kétszeres tulajdonunkká válik; szinte újra teremtyük szegénykét, mintegy feleségünk is, gyermekünk is lesz. Akárcsak te, gyámoltalan, ügyefogyott anygalkám.

Ezalatt végig azt hiszi, Nóra neki szépítkezik a szobában, ő maga pedig, monológja alatt szinte teljesen meztelenre vetkőzik, készülve a házastársi békülésre. Fantasztikus rendezői megoldás volt, ahogy Nóra utazóruhában kijön a szobából, és az egy szál lepedőt magára csavart férje elé áll. Tökéletesen szemlélteti azt, ahogyan a két ember gondolkodása egy perc alatt fényévi távolságra távolodik egymástól.

párbeszédnek nevezni.⁶³⁸ Nóra beszél, higgadtan és határozottan. Helmer eleinte néha hápog, majd felháborodik. Egyre hevesebb kitöréseire az asszony még mindig nyugodtan reagál, egyik érvét a másik után hatástalanítja. Helmer elvei nem vonatkoznak már rá. A jelenet történéseit már a két hősnő összehasonlításánál bemutattam, itt most nem részletezem.

Az én meglátásom Torvald Helmer képmutatásáról a következő. Az általam említett két esetet (Krogstad elbocsátásának valódi oka és a látszat mentése a „katasztrófa” után) egyértelmű képmutatásnak tartom. Helmer a végső jelenetben újra felveti a „testvérként egymás mellett lakás”⁶³⁹ lehetőségét, igaz, most némileg más felhanggal, bátortalanul, nem úgy, mint korábban, kegyesen leereszkedve. A látszatot még mindig nem tudja elengedni. Zhou Puyuanhez hasonlóan, befelé ő sem, csak *kifelé*, a társadalom felé képmutató.

Helmer eddigi élete, Nórával való viselkedése véleményem szerint nem volt képmutatás. Neki egészen a híres-hírhedt ajtócsapódásig *nem sikerül megértenie*, Nóra miért megy el. Nem érti, mi történt, nem érti, mi baja Nórának. Többször megvádolja, hogy megháborodott. Ugyanúgy, mint Zhou Puyuan és Fanyi között. A férfi egyszerűen nem érti, mi baja az asszonynak: két teljesen más világban élnek, a másikat nem értik. A férfi nem érti, Fanyi miért sír és sorvad egyfolytában. Mint már korábban említettem, az egyetlen magyarázat mindkét férj számára, hogy feleségüknek megbomlott az elméje. Nóra és Helmer eddig egy világban éltek, de Nóra egyszerre megértette, hogy ebben a világban ő többet nem tud élni, és ki is lép belőle. Helmer hiába erőlködik, hogy felébressze lelkiismeretét, erkölcsi érzékét, hogy valahogy maradásra bírja. Helmer nem *gonosz*, sosem akart ártani Nórának. Nem kínozza, keserítette, sanyargatta feleségét. Nem erőszakoskodott vele, nem zsarnokoskodott fölötte. Ő – mint Nóra is – azt hitte, hogy Nóra boldog. A saját eszmei keretein belül mindent megtett, hogy feleségét boldoggá tegye. Nóra nyolc évvel azelőtt ismerte férjét, és ezt a „szerződést” akkor aláírta. Helmer nem is ígért mást. Most sem érti, mit kellett volna másképp csinálnia. Nóra felismerése után nincs ráhatása az eseményekre, nem is tudja dekódolni, mi történt. Csak áll a színpadon, próbálja felfogni, hogy Nóra mögött *valóban* becsapódott az ajtó, és ahogy fájdalmasan és még mindig hitetlenkedve, kétségbeesett karmozdulattal felesége után kiált, leesik róla a lepedő.⁶⁴⁰

⁶³⁸ Tam – Yip – Helland 2006: 7.

⁶³⁹ Ibsen 1966: 496.

⁶⁴⁰ Ez a meztelen, kiszolgáltatott színpadi jelenlét, ahogy felesége után néz, tökéletesen szemlélteti értetlenségét. Ő nem fog okulni, megvilágosodni; úgy maradt ott egyedül, hogy soha nem fogja megérteni, Nóra miért hagyta el.

XIII. NÓRA HELMER ÉS ZHOU FANYI, MINT ANYÁK

Mindkét általam vizsgált hősnő anyja, ez a minőségük pedig megkerülhetetlen viselkedésük, cselekedeteik mozgatórugóinak teljes megértéséhez. Lássuk, anyai mivoltukban mik a közös, és mik az eltérő jellemvonások, valamint, hogy ezek milyen mértékben befolyásolják vagy határozzák meg az életben hozott döntéseiket.

XIII.1 Nóra

Ibsen híres, 1898-as beszédéről már szoltam, mert igen fontos szempontokat ad a *Babaház* értelmezéséhez és Nóra alakjának megértéséhez. Az író, miután megköszöni a Nőjogi Liga ünneplését, kifejti, hogy hősnője alakjában tulajdonképpen nem feminista (hanem sokkal inkább humanista) élharcost kívánt alkotni. Ezután viszont igyekszik biztosítani a jelenlévőket arról, milyen nagyra tartja a nőket, és szerepüket milyen óriási jelentőségűnek tekinti a társadalom haladása szempontjából is. Beszédének ezt a részét szó szerint idézném:

Az ügy, melyet mindenkor szem előtt tartok, országunk haladása és népünk magasabb szintre emelése. Ahhoz, hogy ezt elérjük, két tényező kulcsfontosságú. Az *anyákra* vár, hogy megfeszített és kitartó munkával felébresszék a *kultúra* és a *fegyelem* iránti tudatosságot. Csak így érhető el a nép magasabb szintre emelkedése. A nők fogják megoldani az emberiség problémáját. Mint anyák fogják ezt megoldani! És csakis ebben a minőségükben érhetik ezt el! Ebben áll a nők nagy feladata. Köszönöm! És sok sikert kívánok a Nőjogi Ligának!⁶⁴¹

Ibsen véleménye, miszerint az anyaság a kulcs minden változáshoz, összhangban van több korabeli feminista gondolkodó nézeteivel. Ørjasæter *Jeanne Deroir*-ról (1805–1894) ír ezzel összefüggésben, aki az 1848-as februári forradalom egyik vezető francia feministája volt. Deroir hangsúlyozta a kapcsolatot a munka és állampolgárság között, és azzal érvelt, hogy mindenki, aki valamilyen formában hozzájárul a társadalom működéséhez, megérdemli, hogy annak teljes jogú tagja legyen. Véleménye szerint a gyerekszülés fontos és önzetlen hozzájárulás az emberiség haladásához, ezért pedig minden nőnek alanyi jogon jár az

⁶⁴¹ Sprinchorn 1964: 337–338.

állampolgárság.⁶⁴² A nőkérdésen belül az anyaság hamarosan központi téma lett az európai társadalmi diskurzusban, és a feministák számos női jog elnyeréséért az anyaság talajáról szálltak síkra. Az oktatás a legjobb példa. A nőnek, hogy felelősen és hatékonyan végezhesse gyermeknevelő munkáját, hogy gyermekeiből öntudatos és hasznos embert neveljen, aki majd tenni tud a társadalomért, magának is tájékozottnak, műveltnak kell lennie. Mint már írtam róla, Kínában ez a harc később kezdődik, de ugyanilyen intenzívvé válik.

Nóra jó módú polgárasszony, nem feladata sem a házimunka, sem a gyermeknevelés. A Helmer családnak van házi segítsége, és van dadája is (akiről kiderül, már Nórát magát is dajkálta). Nóra három gyermeke ritkán, és akkor is csak rövid időre jelenik meg a színen. Ennek ellenére, az asszony gyakran beszél róluk, szóban szinte végig „jelen vannak” a színpadon. Hangneme szeretetteljes, gyengéd; boldogan vásárol gyermekeinek, örömeiknek előre örül. A karácsonyi előkészületek során csakúgy, mint jövődő kényelmes életükről ábrándozva, gyakran kiált fel vidáman: „S milyen boldogok lesznek a gyerekek!”⁶⁴³ Mindent átitat szeretete gyermekei felé, nevelésük iránti elhivatottsága.

Mikor Lindénének mesél titkos nehézségeiről, elmondja, milyen nehezen tudott „elcsippenteni” a konyhapénzből, hogy törlessze tartozását. Az épp csak meggyógyult Torvaldot táplálónak kellett etetni, „s a gyermekek nem járhattak kopottan; hűségesen elvásároltam a rájuk szánt összeget. Édes, drága csöppségeim!”⁶⁴⁴ Úgy érzi, férje előléptetése hamarosan minden gondját meg fogja oldani, hiszen gyorsabban tud majd megszabadulni nyomasztó terhétől. Szívet melengető, hogy közelgő „szabadsága” közepette első gondolata ez: „Végre leráztam gondjaimat! Jóságos ég, milyen csodálatos ez, Kristine! Játszhatok és hancúrozhatok gyermekeimmel!”⁶⁴⁵

Mikor gyermekei megjönnek a sétából, frissen, elevenen, kipirultan, boldogan így rendelkezik: „Nem; magam vetköztetem le őket, Anne-Marie. Majd én; majd én! Hadd szórakozzák.”⁶⁴⁶ Megcsókolja kicsinyeit, meghallgatja kalandjaikat, velük együtt csacsog. Utána bújócskázna is, Nóra az asztal alá bújik, mókázik velük. Ibsen színpadi utasításai között a következők szerepelnek: „zenebona és viháncolás”, „viharos öröm”, „hahotázás”. A hangulat idillien boldog. Érezzük, és több kutató is rámutat, Nóra sokkal nagyobb részt vállal a gyerekgondozásból és -nevelésből, mint amekkora abban a korban, abban a társadalomban elvárt vagy indokolt volt; pusztán azért, mert szereti gyermekeit, ez neki

⁶⁴² Ørjasæter 2006: 27.

⁶⁴³ Ibsen 1966: 434.

⁶⁴⁴ Ibsen 1966: 442.

⁶⁴⁵ Ibsen 1966: 443.

⁶⁴⁶ Ibsen 1966: 447–448.

öröm, szórakozás. Szavakkal és testi gyengédséggel egyaránt elhalmozza őket, ami szintén nem volt magától értetődően természetes, sőt, javallott akkoriban.

Megejtő a változás, amely Helmer mérgező szavait követően észrevehető Nóra gyermekeivel szemben tanúsított viselkedésében. Férje dörgegelmes erkölcsi prédikációja lehengerlő hatással van a szegény asszonyra. „A hazugság gőzköre megfertőzi az egész családot. Az olyan házakban sínylődő gyermekek csúnya betegségek csíráit lélegzik be.” Helmer fantazmagóriája nélkülözi az orvostudományi alapokat, mindenesetre hatásosnak bizonyul. „A legtöbb fiatakorú züllött hazug anyától származik. (...) Az efféle főképp az anyák lelkén szárad.”⁶⁴⁷ Nóra nem tudja, elhiggye-e, hogy „titkolózásával” ekkora veszélyt hoz gyermekeire, mindenesetre megijed, visszahúzódik. Ekkor a dada szól, hogy „a gyermekek esdekelnék, hogy bejöhessenek anyukához”, de Nóra nem engedi őket magához. Halálsápadtan így mereng: „Megrontom kicsinyeimet! Megmérgezem otthonomat? *Rövid szünet; fölszegei fejét.* Nem igaz. Nem, nem, nem igaz.”⁶⁴⁸ Szíve azt súgja, férjének nincs igaza.

Mégis őrlődik, a dada kérdésére a következő jelenetben is nemmel felel. „Anyuci eddig folyton körülöttük volt” – értetlenkedik kedvesen a dada. „Nem, Anne-Marie; ezután nem lehetek velük annyit.” A korábbiakból érezhető, számára ez mekkora áldozat, mégis felelősségteljesen akar eljárni, nehogy mégis, akarata ellenére, ártson gyermekeinek. Beszélgetésükben már itt, ilyen korán utal rá, ha vele bármi történne, tudja, Anne-Marie-nál jó kezekben vannak a kicsik.

Nóra végigremeg három napot, a jelmezbál estéjére elkészül rá lélekben, hogy a folyóba öli magát, így mentvén meg férje jóhírét, gyermekei makulátlan jövőjét. Mikor Helmer számára kiderül Nóra titka, őrvongása közepette azonnal megvonja feleségétől a gyereknevelés jogát. Később, az „örömteli fordulat” (ti. hogy Krogstad eláll a fenyegetéstől) után természetesen ezt csak „pillanatnyi harag” szülte kijelentésnek minősíti vissza, de az „új” Nóra addigra már egyetért vele. „Nem vállalhatom azt a feladatot. Más feladattal kell megbirkóznom előbb. A magam megnevelésével. (...) Nem nézem meg a kicsiket. Tudom, ezentúl jobb gondviselőjük lesz. Egyelőre nem foglalkozhatnék velük.”⁶⁴⁹ És elmegy.

Ibsen a korabeli Norvégiában (és Európában) rengeteg kritika érte a Nóra végződéséért. A közönséget megrázta és felháborította, hogyan hagyhatja el egy nő a férjét, a házasságát, a gyermekeit. Sok színésznő nem volt hajlandó eljátszani Nórát, mert nem

⁶⁴⁷ Ibsen 1966: 456.

⁶⁴⁸ Ibsen 1966: 457.

⁶⁴⁹ Ibsen 1966: 493.

akarta, hogy ilyen „valószínűtlen női viselkedéssel”⁶⁵⁰ azonosítsák. Számos színház pedig önkényesen megváltoztatta a darab végét. Végül Ibsen rákényszerült, hogy átírja a végződést. 1880. februárjában újságban tette közzé, mi vitte erre rá: meg kellett akadályoznia, hogy a színházak maguk tegyék ezt. Levelében hangsúlyozta: ezeket az átiratokat (beleértve a sajátját is) a darabja ellen elkövetett „barbárian erőszakos cselekedetnek”⁶⁵¹ tartja. Az új végződés szerint miután Nóra elbúcsúzik, Helmer a karjánál fogva megragadja őt, és kényszeríti, hogy még egy pillantást vessen alvó gyermekeire. Ekkor Nóra megtörik, és marad. Sokatmondó, hogy Ibsen csakis az *anyaság* nevében volt hajlandó kompromisszumot kötni.

Az, hogy Nóra elmegy, hátrahagyva gyermekeit, valóban sokkoló. Azonban, főleg a darab során tanúsított szeretetteljes magatartásának ismeretében ezt csak az értelmezi részéről önző, meggondolatlan, felelőtlen cselekedetnek, aki nem tekint mélyebbre. Azt senki sem hiheti, hogy Nóra könnyen hozza meg ezt a döntést. Helmer szembesíti őt azzal, hogy „megtagadja legszentebb kötelességeit”. Amire azonban Nóra ráébredt, az az, hogy „önmaga iránti kötelességeinél” nincs előbbre való. Csak akkor lehet jó anya, ha előbb szabad, gondolkodó emberi lényé válik, hiszen gyermekeinek is így tud majd csak jó példát mutatni.

Ennek a felismerésnek a fényében Nóra döntése pedig máris nem esztelen, felelőtlen tett, hanem kifejezetten *önzetlen és felelősségteljes*, amely számára fájdalmas áldozattal jár. Függetlenül attól, hogy tudunk-e döntésével azonosulni, látnunk kell, hogy az egy tudatos, felelősségteljes mérlegelési folyamat eredménye. Ennek a rövid, de igen intenzív folyamatnak a során Nóra *új tudásának* fényében mérlegel, és így nem tud másmilyen döntést hozni. Elég ékesen bizonyította már anyai szeretetét ahhoz, hogy elhiggyük, gyermekei érdekét (is) tekinti. Az ő érdeküknek is azt tartja, hogy „megnevelje magát”, mert jelenlegi állapotában nem tud elég jó anyjuk lenni.

Érdekes Tam – Yip – Helland megállapítása, miszerint Nóra „olyan kiegyensúlyozottan megy el, hogy tulajdonképpen már meg is szerezte azt az öntudatot, amiért elindul”⁶⁵², de a hősnőnek a változás akkori mértéke a jelek szerint nem elég. Akárhogy is, nem öncélúan *feladja* gyermekeit, hanem *áldozatot hoz* értük. Ugyanúgy, mint Helmer, aki *a saját keretein belül* jó férje volt Nórának, Nóra most *új látómezőjében* kell, hogy megtalálja a megoldást, a legjobb tudása szerint. Nóra az ibseni gondolatot tükrözi:

⁶⁵⁰ Ørjasæter 2006: 36.

⁶⁵¹ Ørjasæter 2006: 36.

⁶⁵² Tam – Yip – Helland 2010: 9.

anyaként is így tudja most jobbá tenni a társadalmat, így tehet felelősen gyermekei jövőjéért, így mutathat jó példát; azáltal, hogy követi, amiben hisz. Anyaságát nem pusztán a kontextusból kiragadott *tett maga* (gyermekeinek elhagyása), hanem az ahhoz vezető *érzelmi dilemma* alapján kell megítélnünk.

XIII.2 Fanyi

Más ország, más kor, más társadalom. Nem könnyű és nem veszélytelen feladat összehasonlítani két életet, két jellemet, két anyát, akik ilyen különböző körülmények között mérettetnek meg, és döntenek úgy, hogy elhagyják gyermekeiket.

A *Zivatarban* a Zhou-ház társadalmi rangja Fanyinak is jómódot, kényelmes úrnői életet biztosít. Házimunkával, gyermekneveléssel nincs dolga; ugyanúgy mentesítik, mint Nórát. Bár az ő fia tizenhét éves, már kevesebb és másfajta gondoskodást igényel, mint Nóra kisgyermekei, a darab során nem történik rá utalás, hogy korábban Fanyi önként részt vett, vagy szívesen részt vett volna a kisfiú Chong nevelésében. (Igaz, nagy valószínűséggel erre kisebb mozgástere is lett volna, mint a norvég hősnőnek. Kínában az anya szerepe hagyományosan teljesen más volt a gyermek és a család életében, mint Európában, és a kínai nők korábban részletezett társadalmi pozíciója folytan neki magának kevesebb ráhatása is lehetett erre, mint egy európai nőnek.)

A különbség Fanyi és Nóra kedélyében már első megjelenésükkor szembeötlő. Bár életkorban nagyjából megegyeznek, Fanyi komor, sápadt, melankolikus alkata éles kontrasztot képvisel a vidám Nóra csapongó csivitelésével. A két otthon – a rideg kínai és a meleg norvég – szembenállásáról már tettem említést. Már a kezdő képek szolgálnak némi magyarázattal a két nő hangulatára: a sötét, barátságtalan, komor Zhou-házban érthetőnek tűnik a nyomott kedélyállapot, míg a meleg, barátságos Helmer-otthonban szinte kötelező a jókedv. Nem tudjuk, melyik volt előbb, a közérzet-e vagy az otthon légköre, mindazonáltal rögtön érezhető az egyenes összefüggés a kettő között.

XIII.2.1 Az idealista fiú

Fanyi első színpadi találkozása fiával sem hasonlít Nóra és gyermekei kuncogó beszélgetésére. Testi kapcsolatot nem tudunk felfedezni anya és fia között, bár természetesen itt megint észben kell tartanunk, hogy az erre vonatkozó szokások nagyban eltértek a két kultúrában, és ilyenformán ez a tényező önmagában nem alkalmas a szeretet vagy a kapcsolat bensőségességi fokának megítélésére. Chong és Fanyi kedvesen, de visszafogottan beszélnek egymással, az asszony szomorúsága végig nem enged fel. Mintha lélekben máshol járna. Chong vidám, izgatott; mondja, már többször kereste anyját, de az emeleten bezárt ajtót talált. Kedveskedik Fanyinak („Mama, egész jó színben tetszik lenni, nincs már semmi baj.”⁶⁵³), tréfásan szidja, mikor az nem tudja pontosan, hány éves. Érdekes, Chong hogyan fogalmazza meg, milyennek látja anyját: „Mama nem közönséges anya; nagyon bátor, erős a képzelete és megért engem.”⁶⁵⁴

A darab teljes szövegének ismeretében kíváncsiak vagyunk, mi ihlette Fanyinak ezt a jellemzését. Anya és fia kevés időt töltenek együtt a színpadon, de egyébként is az az érzésünk, nem sok időt tölthettek együtt korábbi közös életükben sem. Chong lelkes, szívbeli ügyeit szeretné „megtanácskozni” anyjával, de az asszony végig csak erőlteti magára az érdeklődést; enerváltsága, letargiája nyilvánvaló. A fiú alapbeállítottsága ilyen pozitív, türelme, kedvessége örökös optimizmusából fakad, és kiáltó ellentétben áll anyja csüggedtségével.⁶⁵⁵

Cao Yu saját jellemzése Chongról, hogy a fiú „az elviselhetetlenül forró nyárban egy enyhe fuvallat, egy tavaszi álom”⁶⁵⁶. Megjelenése valóban üde színfolt, egy fénysugár, „az egyetlen fénysugár a Zhou-ház nyomasztó sötétségében”⁶⁵⁷. Fu Shuinu 付水怒 érdekes metaforát használ: „Művészeti szempontból Chong alakja egy kalligráfiában használatos jelenséghez hasonlítható. A *feibai* 飞白, vagyis az „üresen hagyott hely” bár nem „aktívan létrehozott festés”, jelenléte mégis kiemeli a tinta feketeségét, és az alkotást élénkebbé, élettelibbé teszi, egyedi esztétikai élményt nyújtva a szemlélőnek.”⁶⁵⁸ Minden elemzés

⁶⁵³ Cao 1959: 45.

⁶⁵⁴ Cao 1959: 47.

⁶⁵⁵ Ezt az érzetet aláhúzza beszélgetésük kezdete is: „Mama, én két napja olyan jókedvű vagyok!” „Te itt jókedvű tudsz lenni?! Ez már nagy dolog!” (47.) Valóban, a *Zivatarban* Chong az *egyetlen* jókedvű ember a Zhou-házban.

⁶⁵⁶ Cao 2010: 57.

⁶⁵⁷ Xu – Qi 2008: 60.

⁶⁵⁸ Fu Shuinu 2007: 102.

kiemeli Chong *oda nem illését, kirívását* a Zhou családból. Yang Xianqin 杨现钦 „mélyen a sárba rejtett jádekönek”⁶⁵⁹ nevezi a fiatalembert. Lássuk, mi az, amiben Chong ennyire értékes, és ami miatt ennyire elűt fáradt, kimerült, lemondó családjától.

Az anyjával folytatott párbeszéd során Chong – szinte gyermekien – meg akar bizonyosodni anyja szeretetéről, ezért megkérdezi: „Mama, ha megmondom, akkor is úgy tetszik majd szeretni, mint előtte?” Fanyi válasza: „Csacsi gyermek, örökké szeretlek.”⁶⁶⁰ Nem tudjuk, a fiúnak hogyan telt kisgyermekkor, mennyi és milyen jellegű időt töltött anyjával, de annyi biztos, hogy a színpadon sok bátorítást, szeretetteljes gesztust (sem szóban, sem metakommunikációban) nem kap tőle. Fanyit végig túlságosan leköti saját bánata, még fia jelenléte sem tud enyhíteni a Zhou-házban töltött napjainak szenvedésén, és megkockáztathatjuk, hogy ez nem újkeletű jelenség. Ismervén azonban a fiatalember idealista, álmodozó természetét, részben megértjük a helyzetet: hite nagyon erős lehet, ha mindennek ellenére ő *szeretve érzi magát*.

Megható, ahogy Chong bízik anyjában és meg akar nyílni neki. Bevallja szerelmét Sifeng iránt; látszólag nem gondolta, hogy Fanyinak kifogása lesz ez ellen, bár nem is nagyon rázza meg, hogy így van. Rendületlenül hisz magában, Sifenget pedig bátran dicséri. Érezzük, a fiúban valóban nincs előítélet: őszintén csodálja, és jelleme, nem pedig társadalmi állása alapján ítéli meg a lányt. Olyan udvariasan (Fanyi szavaival élve „szertartásosan”) bánik vele, mintha rangban közülük való lenne.⁶⁶¹ Fanyi válasza nem ennyire felvilágosult, sokkal inkább konvencionális gondolkodásról árulkodik: „Az én fiam nem vehet feleségül egy ilyen lányt.”⁶⁶² Chong őszintén meglepődik („Mama, hogy lehet ilyet mondani?”), de nem tudjuk, mi alapján várt mást anyjától. Már ebben az első jelenetben fiatalkorát meghazudtoló nagylelkűségről tesz tanúbizonyságot: „Nem biztos még, hogy Sifenget feleségül veszem majd. Ha nem akar hozzám jönni, én azért becsülöm és segítem őt. Szeretném, ha nevelést kaphatna. Remélem, apa megengedi, hogy az iskoláztatási költségeim feléről lemondjak az ő javára.”

Egy anyának mindig nehezebbre esik, hogy gyermekét kiábrándítsa, még ha az ő érdekében teszi is. Fanyi különösebb skrupulusok nélkül, kerek-perec teszi ezt meg: „Apád

⁶⁵⁹ Yang Xianqin 2011: 67.

⁶⁶⁰ Cao 1959: 48.

⁶⁶¹ Vannak, akik Chong alakját magával Cao Yuvel rokonítják. Az író egykori osztálytársa, a híres történész Sun Yutang arról számol be, hogy Cao Yu maga mondta neki, a *Zivatar* Zhou Chongjában önmagát írta meg. Annak idején Cao Yu maga is beleszeretett házuk egyik szolgálójába, aki „tisztaszívű, okos, élénk és gyönyörű leány” volt, akinek egyetlen „büne”, hogy nem volt tanult. Ő lehetett a *Zivatar* Lu Sifengjének mintája. (Zhu – Pan – Xing 2006: 13.)

⁶⁶² Cao 1959: 51.

egyetlen szavával szétrombolja álmaidat.” Chong kissé elbátortalanodik, de nem adja fel. *Hisz abban*, hogy apja megérti majd indítékait, sőt, akár azonosul ideáljaival.⁶⁶³ Fanyi ismeri magát és férjét; nem ígéri fiának, hogy mellé áll és segít neki elérni célját, mert tudja, hogy ez lehetetlen. Igaz, erre egyébként sem tűnik nagyon motiváltnak lenni. Egyrészt, annyira nem örül fia választottjának, hogy tűzön-vízen át (férje ellenében!) támogassa kapcsolatukat. Bár tudhatná, hogy egy „megfelelő” lány nem biztos, hogy boldoggá tenné Chongot. Ahogy Su Fenghua 粟凤华 rámutat, annak ellenére, hogy saját élete egy feudális házasságnak esett áldozatul, Fanyi nem adja jelét, hogy ebből okulva fiának más sorsot akarna szálni.⁶⁶⁴ Másrészt, egyébként sem igen árul el vágyat vagy igényt, hogy fia életében tevékenyen részt vegyen, vagy boldogságát előmozdítsa. Gyakorlatilag nem is foglal állást; tudja, hogy ez a házasság – ő akár segít, akár nem – úgysem fog soha létrejönni. Mindössze ennyit mond fiának: „Jaj, de gyerek vagy!”

Chongot ez megbántja, mert ő már nem tartja magát gyereknek. És valóban: az egész darab során látjuk, hogy gondolkodása érett, túlmutat életkorán, neveltetésén és a társadalmi beidegződéseken is, amelyek hatása alatt felnőtt. Chong az, aki a *Zivatarban* a forradalmi eszméket megfogalmazza, ő az idealista diák, a május negyedike mozgalom szenvedélyes alakja. Anyja, hallván Sifeng dicshimnuszát, így dorgálja fiát: „Kis Chong, te hajlamos vagy arra, hogy mindenkit többre becsülj a kelleténél.”⁶⁶⁵ Pont ebben áll ennek a fiatalembernek a nagysága! Nem az alapján ítéli meg az embereket, hogy a társadalom mit ír elő, hogyan *kell* vélekedni róluk. Az ő szemében Sifeng „tisztaszívű, vidám, szereti embertársait és szeret dolgozni”⁶⁶⁶. Nem „tartja nagy szerencséjének”, hogy Chong beleszeretett, ahogy azt Fanyi gondolja; a fiú csak még jobban becsüli őt, miután kikosarazza. Látja, hogy a lány sem érdekesember; érzései mélyek, és ő maga őszinte. Anyja figyelmezteti Chongot, az emberek pletykálnak majd. „Az igazi szerelem nem fél a megpróbáltatástól” – mondja a fiú, és biztosítja anyját, nem törődik az emberekkel. *Neki*, inkább, mint bátyjának, ezt el is hisszük.

„Lu Dahai igen értelmes ember. Az imént elbeszélgettem vele. Azért, hogy a sztrájkoló munkásokat képviseli, még nem kell elbocsátani. (...) Ezek az emberek a tömegekért, saját véreikért fáradoznak, megérdemlik a rokonszenvet”⁶⁶⁷ – mondja apjának Chong, mikor megtudja, a férfit ki akarják tenni a bányából. Zhou Puyuan csupán felvonja a szemöldökét; nem elnémítja, „mindössze” kigúnyolja fiát, hogy a munkásokkal

⁶⁶³ Chen Yao 2004: 33.

⁶⁶⁴ Su 2007: 95.

⁶⁶⁵ Cao 1959: 50.

⁶⁶⁶ Cao 1959: 49.

⁶⁶⁷ Cao 1959: 60.

szimpatizál. „Papa” – folytatja Chong rendületlenül – „azt hallottam, hogy a sebesült munkásoknak nem fizetnek semmiféle segélyt.” Meglepődünk merészségén. Zhou Puyuan erre pusztán annyit mond: „Érzésem szerint ma már túl sokat beszéltél.”⁶⁶⁸ Utána pedig: „(Fanyihoz) Az utóbbi időben erősen kezd rád hasonlítani.”⁶⁶⁹ Zhou Puyuan sem veszi komolyan Chongot, pedig a fiú *több fordulóban nyíltan szembeszáll vele* a vitában, amit a jelenlévők közül senki más nem mondhat el magáról. Apja mégsem lát benne egyenrangú vitapartneret, saját nézeteinek veszélyeztetőjét. Pedig Chong az. Ha tovább élne, ő lehetne a forradalmár, aki megdönti apja világát.

A fülünkben csengenek még Ibsen szavai: *az anyák* fogják megváltoztatni a világot, alakítani a jövőt. A *Zivatarban* semmi nem támasztja alá, hogy Chong *valóban* haladó eszméit bármilyen formában is Fanyitól kapta volna. Cao Yu önéletrajzi írásában mély hálát fejez ki mostohaanyja–nagynénje iránt, aki szárnya alá vette, és igyekezett pótolni a kisfiú életéből hiányzó anyai melegséget. Az író számos közös élményről számol be, első és legfontosabb, hogy a színház szeretetét kapta Xue Yongnantól, ami tényleg meghatározta életét. Xue Yongnan egy *olyan* anya, akiről Ibsen beszél. Fanyi, akit a szakirodalom szinte egyöntetűen új szellemiségű nőnek tart, nem ismeri fel fiában a szövetségest. Maga menekülni akar az önkény szorításából, de Chongot komolytalannak tartja, mikor lázadó-haladó gondolatokat fogalmaz meg. Fanyi, bár harcol egyéni szabadságáért, látszólag nem tartotta szívügyének, hogy fiába is beleoltsa ezt az eszmét. Chong szívében azonban – nem tudjuk, honnan, de – mégis kicsíráztak a haladó gondolatok. Ő az, aki képes ezt *globálisan* látni és megélni, mindenkire kiterjeszteni, míg Fanyi, úgy érezzük, nem is gondolja ezt tovább; küzdelmének tárgya *egyedül saját szabadsága*. Az asszony harcának korlátairól a XIV. fejezetben szólok részletesen.

Chong, valószínűleg részben fiatalkori naivitása folytán, még *szót mer emelni apja ellen*. Legyen szó bármilyen jogtalan helyzetről, amelyben apja becstelenséget vagy erőszakot alkalmaz, például Lu Dahai elbocsátása vagy az orvosság megítatása Fanyival, a tizenhét éves fiú túltesz felnőtt bátyján, aki semmiféle ellenállást nem tanúsít.⁶⁷⁰ Apja előtt azt is felvállalja, amiben (Fanyi erőtlen próbálkozásán kívül) senki más nem mer neki ellentmondani, hogy anyja *nem beteg*.

⁶⁶⁸ Cao 1959: 60–61.

⁶⁶⁹ Cao 1959: 61.

⁶⁷⁰ Semmi nem utal arra, hogy Ping fiatalabb korában bármilyen formában is valaha szembeszállt volna apjával. Fanyival való kapcsolata tűnik az egyetlen néma lázadásnak, passzív ellenállásnak. Az asszony szavaiból tudjuk, akkor a férfi hangoztatta ugyan apja iránti gyűlöletét, fenyegetést is ejtett, ezek azonban csak szólamok maradtak, azóta sem ültette át őket tetteibe. Tehát érezhető, hogy Chong nem csupán naivabb, mint bátya; ő már fiatalon is jobban *mer*, mint Ping valaha.

A fiú bátorságát senki nem becsüli, senki nem ismeri őt el, következetesen gyerekként kezelik. Zhou Puyuan egy alkalommal így beszél róla: „Fanyi, a kis Chongot megint megrikattam. Hívd ki és vigasztald meg.”⁶⁷¹ Mintha egy kisfiú lenne.

Anyja ugyanígy látja, nem különb Zhou Puyuannél. Chong az egyetlen, aki szereti, tiszteli, menteni próbálja Fanyit, de soha nem kap tőle dicsérő, hálás szót, amiért többször védelmére kel. A mély érzésű Fanyi fia iránt nem tűnik túl mélyen érezni. „A fiacskám kissé gyerekesen gondolkozik”⁶⁷² – mondja Shipingnek, máskor dühében „buta gyereknek”⁶⁷³ nevezi. Az orvosságos jelenet után kurtán így nyilatkozik Pingnek a fiáról: „Ő csak sírni tud.”⁶⁷⁴ Úgy látszik, nem hatja meg őt, hogy Chongot az imént apja kegyetlensége, és az ő, anyja szenvedése ejtette kétségbe és ríkatta meg. A fiú számára az orvosságos jelenet több volt, mint a többieknek: *illúzióvesztés*. Legalábbis apja ellenében, nem táplál már vérmes reményeket, hogy tenni, változtatni tudjon. Anyja szenvedése mellett ezt a reményt gyászolta sírásával.

Chong szerelme (vagy inkább szeretete) Sifeng iránt valódi, önzetlen. Vele osztja meg eszméit, lefest neki egy idilli világot:

Te nem akármilyen nő vagy. Erős vagy, nem félsz a szenvedéstől. Mi még fiatalok vagyunk. Mi még sokat dolgozhatunk az emberiségért. Gyűlölöm ezt az igazságtalan társadalmat, ahol csak az erőnek és hatalomnak van szava. Utálom apámat. Mi mindannyian elnyomottak vagyunk. Egyformák vagyunk. (...) A világ nem maradhat így. Én soha nem tartottalak cselédemnek. Te az én nővérem vagy, te vagy az én eszményképem. A mi igazi világunk nem itt van. (...) Elrepülhetünk arra az igazán tiszta, boldog földre. Ott nincs erőszak, nincs csalás, nincsenek elnyomottak...⁶⁷⁵

Tudjuk, hogy Cao Yunek a *Zivatarral* nem elsődleges szándéka volt a társadalomkritika, ám ezt a passzust nehéz volna másképp értelmezni. Chong semmit sem hagy kimondatlanul. Megvonja a kézenfekvő párhuzamot apja (a családi önkényuralom megszemélyesítője) és a társadalmi elnyomás között is.⁶⁷⁶ Cao Yu személyes élményeinek ismeretében nem tudjuk nem úgy érezni, hogy Chongot tette saját ideáljainak szócsövévé.

⁶⁷¹ Cao 1959: 136.

⁶⁷² Cao 1959: 106.

⁶⁷³ Cao 1959: 246.

⁶⁷⁴ Cao 1959: 84.

⁶⁷⁵ Cao 1959: 166–167.

⁶⁷⁶ Chong kimondja azt is, hogy utálja apját – bátyja ezt sem tudja eldönteni... Zhu – Pan – Xing foglalkozik az apagyűlölet kérdéskörével, és azt boncolgatja, melyik Zhou-fiúban milyen formában tör ez felszínre. Harmadik fiúként Lu Dahait is vizsgálja. (24.)

Chong meg akarja értetni a kedvesen, de kissé értetlenül figyelő Sifenggel, hogy az elnyomás ellenében megszűnnek a társadalmi különbségek: ők ketten egyenlőek. Ő az egyetlen, aki ezt *komolyan is gondolja*. Sokak szerint a *Zivatarban* nem Fanyi, hanem Zhou Chong az, aki a május negyedike mozgalom felvilágosult szellemiségét képviseli. Szavai költőiségtől fűtöttek, nemhiába tartják őt sokan a Cao Yuben élő költőiség és romantika megtestesítőjének. Yang szerint Cao Yu Chongon keresztül mutatja meg nekünk, milyen is lehet az emberi sors: „friss, tiszta, fényes, illatos, mint a zápor utáni rét”⁶⁷⁷.

A fiú szózatára Sifeng így felel: „Nagyon szépen tudsz beszélni.” És ekkor megértjük: Sifeng *nem az a lány*. Sifeng a Zhouk közül senki más nem tekinti önmagával egyenlőnek, még az őt szerető Zhou Ping sem. De ami igazán megakadályozza, hogy Sifeng Chonggal karöltve keljen útra a másik, szebb világ felé, az az, hogy Sifeng *maga sem* látja egyenrangúnak magát. Gondolkodása korában gyökerezik: elfogadja azt a szerepet, amit a társadalom szán egy alacsony sorú nőnek. Nem tud és *nincs is igénye* messzebbre tekinteni. Ő nem tudna Chonggal együtt küzdeni, mert nem fűti belülről a szenvedély.

Lu Dahai sem bánik szegény fiúval kesztyűs kézzel. Bár ő nem volt jelen, mikor Chong érdekei védelmére kelt, később találkoznak és eszmét cserélnek. A fiatalember elmegy a Lu családhoz, hogy kifejezze sajnálatát, amiért a család tagjait igazságtalanul elbocsátották a Zhou-házból és a bányából. Családjából senki másnak meg nem fordulna a fejében, hogy ilyet tegyen. „Lu úrnak” nevezi Lu Dahait, ami példátlanul udvarias gesztus. A férfi érdemtelenül durva vele, nem értékeli a felé nyújtott kezet. A legtöbb, amire futja tőle: „Tudom, hogy te a családokban a józanabbak közé tartozol”, de ezután gorombán kiadja a fiatalember útját. Tudjuk, hogy Chong idealista, eszméi („Miért ne közeledhetnék hozzátok? (...) Ma reggel még azt mondtad, jó barátom leszel”⁶⁷⁸) megnevetetik a cinikus, realista Lu Dahait. Húga taníttatásának szándékát nevetségesnek tartja („Kisasszonynak való álmok!”), és elutasítja Chong jóindulatú részvétét is („Nem vagyunk egyenrangúak.”). A fiú válasza telitalálat: „Dahai, túlságosan merev előítéleteid vannak.” Ő, a nemesi születésű ifjú átlépi a korlátokat, és ott ül egy nyomorúságos szolgai nappaliban, a gőgös bányamunkás pedig kidobja őt... Pedig Lu Dahai is forradalmár a maga módján; szomorú, hogy semmiféle sorsközösséget nem tud találni az alapvetően hasonló gondolkodású úrifíúval. Talán Cao Yu ezzel is mondani akart valamit: a változás esélyét halványítja a széthúzás is; ha akik elvtársak

⁶⁷⁷ Yang Xianqin 2011: 68.

⁶⁷⁸ Cao 1959: 169.

lehetnének, nem tudnak összefogni. „Azt hiszem, a családukban rajtam kívül nem akad még egy ilyen ostoba”⁶⁷⁹ – mondja Chong, és egy újabb kiábrándító élménnyel távozik.

Nem értek egyet Yang Xianqin állításával, miszerint a Lu Dahaijal folytatott beszélgetés végén Chong keserű kijelentése: „Nem gondoltam volna, hogy mégis apámnak van igaza...”⁶⁸⁰ a fiatalember részéről „behódolás az apai erkölcsi értékeknek”⁶⁸¹. Yang ezt mondja: „Chongon itt cseppet sem látszik az ellenállás vagy a lázadás: apjának és környezetének kezes báránya lesz”. Véleményem szerint a fiatalember csüggedése a cselekménynek ennek a pontján teljesen természetes, de ez nem a behódolás, hanem a kiábrándulás jele. Elég sokáig úszik árral szemben, de hiába akar hitet adni másoknak, senki nem áll mellé. Csalódásában nem gondolja azt, hogy *valóban* apjának van igaza, csupán látja, az emberek *önmagukat* nem tartják elég sokra ahhoz, hogy lerázzák az előítéleteket.

Chong különleges, egyedi alak. Főszereplőnek nem nevezhetjük. Fu Shuinu meglátása szerint a cselekmény szempontjából Chong szerepe másodlagos, sőt, nélkülözhető. Ha szerepét kivágnánk a darabból, ez a történetet nem érintené mélyen.⁶⁸² Cikkében végig azt fejtegeti, Cao Yunek milyen szándéka volt a fiú megalkotásával. Annak ellenére, hogy Chong nem főszereplő, Fu emlékeztet, hogy Cao Yu saját bevallása szerint Fanyi után ő volt a második alak, aki megszületett képzeletében, ez tehát azt bizonyítja, hogy Chong alakja mindennek dacára „a *Zivatar* egyik kiindulópontja és bázisa”⁶⁸³. A korábban említett kalligráfiai metaforájával összhangban, Fu véleménye szerint Chong szerepe a *Zivatarban* az esztétikai hatás érdekében elengedhetetlen.⁶⁸⁴

Chong, a *Zivatar* legfiatalabb szereplője a legszélesebb látóköri. Elhessegetik, kinevetik, kigyúnyolják, lehurrogják, nem veszik komolyan. Senki nem alkalmas rá közülni, hogy meglássa benne, aki ő valójában. A darab végére mindenben csalódik, amiben hisz, minden illúzióját elveszti. Cao Yu szemléletes metaforát használ: „Eszméi, mint a szappanbuborékok, egymás után pukkannak ki szeme előtt.”⁶⁸⁵ Élete kiüresedik, nincs számára kiút, nem élhet tovább. Halála igazi veszteség, mely sok minden tragédiájának értelmezhető. Xu – Qi a „felnőtté válás tragédiájának”⁶⁸⁶ nevezi. „Történelmi tragédia” is, hogy Chongnak meg kell halnia: Chen Yao szerint a darabban ez „a feudális nagycsalád

⁶⁷⁹ Cao 1959: 174.

⁶⁸⁰ Cao 1959: 170.

⁶⁸¹ Yang Xianqin 2011: 68.

⁶⁸² Fu Shuinu 2007: 100.

⁶⁸³ Fu Shuinu 2007: 101.

⁶⁸⁴ Fu Shuinu 2007: 101.

⁶⁸⁵ Cao 2010: 57.

⁶⁸⁶ Xu – Qi 2008: 61.

bűnösségének legékesebb bizonyítéka”⁶⁸⁷. Chong hisz, bízik, szeret, de nem ismeri a valóságot.

Chong halálát sokan a *Zivatar* „legelviselhetlenebb részének”⁶⁸⁸ tartják. Bár fájó, de tulajdonképpen belátható, hogy halála elkerülhetetlen. Cao Yu így ír erről:

Chong nem élhet tovább. Lerombolták utolsó erődjét is: a fiatal fiú anyja iránti feltétlen csodálatát. Életének legértékesebb része, érzelmeinek heve halt most meg. Testének halála ezek után már nem számít fájdalmasnak, ellenkezőleg: számára ez az egyetlen lehetséges befejezés.⁶⁸⁹

Igen találónak érzem Yang Xianqin meglátását, miszerint, ha Chong nem halna meg, akkor „lesüllyedne”. A szerző felidézi Lu Xun híres tézisé: „Kínában Nóra számára csak két út van: lesüllyed vagy visszajön”.⁶⁹⁰ Yang ugyanezt a szót használja Chongra is: *duoluo* 墮落. Chongnak meg kell halnia, hogy ideáljait szépnek őrizze meg. „Ha életben maradna, tíz év múlva Zhou Ping, harminc év múlva pedig Zhou Puyuan válna belőle”⁶⁹¹ – mondja Chen Yao. Magam is úgy gondolom, Chonggal a kisebbik rossz történt. Ha környezete beolvasztotta volna, az lenne csak az igazán pesszimista és reménytelen üzenet Cao Yutól. Úgy érezzük, ennél még fiatal halála is ígéretesebb, hiszen nem tört meg, és az utána jövők megvalósíthatják, amibe ő belekezdett.

XIII.2.2 „Nincs még egy ilyen anya a földön!”

Cao Yu köztudottan rajongott Fanyiért, mégis kénytelen volt bírálni őt. Nem azért bírálta, mert az asszony erkölcstelen viszonyt kezdett a mostohafiával, ami homlokegyenest szembement a konfuciánus etikával. Azért az egyért bírálta őt, mert „eltépte a legszentebb köteléket, eldobta anyai mivoltát”⁶⁹². Ez Fanyi legnagyobb bűne, az egyetlen, amelyre még kétségbeesett harca a szabadságért, egy méltóbb emberi életért is nehezen szolgálhat mentségül.

⁶⁸⁷ Chen Yao 2004: 35.

⁶⁸⁸ Chen Yao 2004: 33.

⁶⁸⁹ Cao 2010: 56.

⁶⁹⁰ Részletesebben a XIV. fejezetben.

⁶⁹¹ Yang Xianqin 2011: 68.

⁶⁹² Cao 2010: 54.

Fanyi anyasága abszolút mellékes szálnak érződik a darabban. Bár erre többen figyelmeztetik, maga nem tűnik átérezni az anyai felelősséget. A „Csacsi gyermek, örökké szeretlek” hangzatos kijelentése könnyen jön, de soha, egy tettéből sem érezzük mély, mindent elsöprő szeretetét fia iránt. Férje így feddi: „Fanyi, aki az anyaságot vállalta, az vállalja a következményeit is: ha nem is törődöl az egészségeddel, gyermekednek jó példát kell mutatni!”⁶⁹³ Ping is ezzel igyekszik rá hatni: „Nincs jogod, hogy így beszélj! Te Chong öcsém anyja vagy!” „Nem! Nem vagyok az! Mióta életemet, becsületedet és mindenemet neked adtam, semmivel nem törődöm! Nem vagyok anya! És nem vagyok Zhou Puyuan felesége!”⁶⁹⁴ – hangzik a kétségbeesett válasz.

Ahogy a darab során Fanyi lelkiállapota fokozatosan kiéleződik, egyre kevésbé vesz tekintetbe bármilyen kötöttséget, de be kell ismernünk, anyai elhivatottsága a nap elején, a tragikus események kezdete előtt sem látszott túltengeni. Mi persze csak a színpadi jelent látjuk; valamikor régen ez lehetett másképp. Könnyen elképzelhető, hogy magányossága „kezdeten” (amely valószínűleg nagyjából Chong születése utánra tehető) „belekapaszkodott” gyermekébe, mint ahogyan azt legtöbben tennék ilyen helyzetben, vigasz reményében. Ahogy telt az idő, férje rideg kegyetlensége, a nyomasztó otthoni légkör, a rabság felőrölték korábbi pozitív érzelmeit, amelyekből kezdetben táplálkozott, és a szabadulás vágyán kívül nem hagytak helyet másnak. Ha úgy érezzük, semmi sem elég ahhoz, hogy anyai kötelezettségünket sutba dobjuk, gondoljunk arra, Cao Yu miért alkotta Fanyit ilyen formára?

Cao Yu számára az anya-figura, mivel életében nem adatott meg, szent és idealizált volt. Maga Fanyi legnagyobb bűnének deklaráltan fia megtagadását tartja. (Más bűnét nem is említi.) Mi oka lehetett arra, hogy szeretett hősnőjét ilyen szörnyű tettel ruházza fel? Véleményem szerint ez volt a leghatásosabb módja, hogy szemléltesse, miféle végletes torzulást eredményez egy érzelmes, szeretni tudó és vágyó asszony jellemében ennyi elnyomás alatt töltött, reménytelen év. Cao Yu ennél jobban nem tudta volna hangsúlyozni *a körülmények extremitását*, minthogy bemutatja, mekkora deformitást okoztak egy alapvetően értékes ember érzelmi életében. Az alapvetően önzetlenséget kívánó anyaszerepet is háttérbe szorítja az elnyomott *én* küzdelme alapvető szabadságáért.

Fanyi mindenáron menekülni akar a Zhou-házból, de sosem árul el szándékot, hogy fiát magával vigye. Korábban megfogalmazza: „Szökni nem tudtam, itt volt a kis Chong.”⁶⁹⁵

⁶⁹³ Cao 1959: 65.

⁶⁹⁴ Cao 1959: 88–89.

⁶⁹⁵ Cao 1959: 87.

Vajon ezt úgy érti, akkor még csecsemő, majd kisgyermek fiának szüksége volt rá? Mit adott neki, amit a Zhou-háztartás nem tudott volna helyette megadni? Nem érezhető, hogy Nórához hasonlóan kivette volna a részét fia érzelmi életének gazdagításában. Most, hogy fia félig felnőtt fiatalember (igaz, ő következetesen „legyerekezi”), már nincs rá szüksége? Egyszer Chong jelenlétében így nyilatkozik meg: „Én is szívesen itt hagynám ezt a ronda helyet.” Fiának ez érthetően rosszul esik, rá is szól: „Mama, kérem, ne beszéljen így!”⁶⁹⁶ Fanyi elmenne Pinggel, és sorsára hagyná Chongot, aki bár eddig derűlátó és tettekrekesz volt (talán feltalálná magát), a színpadon történő események megkínózzák, fokozatosan meggyengítik. Fanyi nem vinné magával, ellenben ahogy a vég közeledik és a nő talpa alól csúszik ki a talaj, megdöbbentő szerepet szán fiának saját bosszújában.

Fanyi az első felvonásban nem támogatta fia szerelmét és szándékait Sifenggel, amit sokan taktikai hibának tartanak részéről. Ha Chongot és Sifenget segít összehozni, Ping magára marad. Nagy valószínűséggel ebben nem ért volna el sikert, de mivel fia sorsa iránt meglehetősen közömbösnek mutatkozik, akár meg is próbálhatta volna. Nem gondolta végig a haditervet, konvencionális reakciója, miszerint Sifeng nem elég jó Chongnak, *belülről, ösztönösen* jött.

Már részleteztem, Fanyi a darab során mi mindent kísérelt meg, hogy Pinget maradásra bírja, vagy rávegye, vigye őt magával. Mindhiába. Amikor Ping és Sifeng, hosszú tétovázás után végül valóban rászánják magukat a szökésre, Fanyi az útjukba áll. És behívja fiát is. Chong azt sem tudja, miről van szó, anyja citálta magával. Azért, „hogy elbúcsúztassa őket”, gúnyolódik az asszony. Chong, mikor megérti, hogy bátyja és Sifeng szerelmesek, hogy bátyja az a bizonyos vetélytárs, akire a lány célzott, csendes csalódottsággal próbálja megemésztetni a hallottakat. Anyja így nógatja: „Kis Chong, beszélj hát! (*Szünet. Sürgetően.*) Kis Chong, hát miért nem beszélsz? Nem vonod felelősségre őket? Bátyádat? (*Ismét csönd.*) (...) Megnémultál? Ilyen buta gyerek vagy? Hát egy szavad sincs ahhoz, hogy így elbántak veled?”⁶⁹⁷ Ez a jelenet valóban megdöbbentő. Az asszony egyazon monológban nevezi fiát „buta gyereknek” és biztatja arra, hogy bosszúszomjas hősszerelmesként állítsa meg szerelme „elrablóját”. Mindennél erősebben érezhető, ami a darab során is végig tiszta volt, hogy itt *semmi sem Chongról szól*. Anyjának most először van *szüksége rá*, de most is önző okokból. Chong azonban akkor még nem érti, miben áll anyja motivációja, önmaga kedvéért pedig nem tartja vissza Sifenget. „Ha Sifeng így akarja, én nem szólok semmit. (...) Vidd

⁶⁹⁶ Cao 1959: 57.

⁶⁹⁷ Cao 1959: 245–246.

magaddal, csak azt kérem, jól bánj majd vele.”⁶⁹⁸ Nem valószínű, hogy a tizenhét éves, érzelmileg kevés tapasztalattal rendelkező fiatalember végiggondolja, amit Fanyi nem akar tudomásul venni, hogy aki menni akar, erőszakkal visszatartani úgysem lehet. Chong egyszerűen csak jó. Ahogy azt már korábban anyjának is mondta, ő jót akar Sifengnek, függetlenül attól, hogy a lány hogyan érez iránta. Ez nem volt hangzat, most ékesen bizonyítja. Cao Yu az *Előszó*ban, Chong jellemzésénél maga is írja, hogy a fiatalember nem konkrétan Sifengbe szerelmes: ő a *szerelembe* szerelmes. Eszméi alkotják az életét, „ideáljai palotájába rejtőzik”⁶⁹⁹. Az, hogy Sifeng elmegy Pinggel, nem azért fáj neki, mert a lány elhagyja őt, hanem mert szembesül vele, hogy saját szerelme volt vak, a „telihold tükörképe a tóban”⁷⁰⁰. Elszomorodik, megint illúziót veszített. De ami most következik, az lesz a végső csapás. Mert Fanyi reakciója minden elképzelést alulmúl.

Ó, te! ... (*Hirtelen dühvel*) Nem vagy az én fiam! (*Kapkodva.*) Nincs benned egy csöppnyi bátorság! Ha én a helyedben vagyok (*Sifengre mutat*), Megverem, megkínzom, megölöm! Te ostoba kölyök, még haragudni sem tudsz! Rosszul ismertelek. Nem vagy az én fiam, nem kellesz!⁷⁰¹

Fanyinak ez volt az utolsó csepp a pohárban. „Rosszul ismertelek” – esik neki fiának. Rosszul? Hiszen *sehogyan sem* ismerte őt. Nem igaz, hogy Chongban nincs bátorság, gondoljunk csak ismételt szembeszállására félelmetes apjával. De az igaz, hogy a fiú kicsit sem hasonlít Fanyira, hiába mondta ezt korábban Zhou Puyuan és Fanyi maga is. Chong *önzetlen*, más emberek érzelmeit is tekintetbe veszi, nem fogja, Zhou Ping szavaival élve „Fanyi helyett tönkretenni őket”. Chong nagylelkűsége Fanyi szemében *gyengeség*. Valóban fel akarja használni fiát, hogy bosszút álljon Pinggen, megghiúsítva boldogságát. Maga szemrehányást tesz a férfinak, hogy kihasználta, elcsábította őt, de ő gondolkodás nélkül megtenné ezt ártatlan fiával, „felszítva annak féltékenységét”⁷⁰². De Chong nagylelkű és félreáll az útból, amiért kitagadtatik. Bátyja hálás neki, Fanyi felé viszont örült módjára így tör ki: „Nincs még egy ilyen anya a földön!” Ez azt jelzi, valamilyen szinten képes volt beleélni magát Chong helyzetébe, és átélni, milyen megsemmisítő élmény lehet öccse számára egy ilyen méltatlan eltaszítás.

⁶⁹⁸ Cao 1959: 246.

⁶⁹⁹ Cao 2010: 55.

⁷⁰⁰ Yang Xianqin 2011: 68.

⁷⁰¹ Cao 1959: 246.

⁷⁰² Dou 2008: 13.

Fanyi ekkorra már tébolyultan kiabál, eszeveszetten dühöng. Chong is azt gondolja, megbomlott az elméje, nem lehet más magyarázat. „Mama, drága jó mamám! Mi van mamával?” – mondja ezt azután, hogy anyja ellökte magától: még mindig aggódik érte. Erre anyja, akiknek már minden mindegy, a jelenlévők elé tárja kapcsolatát Zhou Pinggel. Ennek hallatára, mikor felfogja értelmét, már Chong is irtózáttal fordul felé.

Belép Zhou Puyuan, és az események sebesen megindulnak a tragédia felé vezető úton. Rövid a jelenet, melyben főleg a családfő beszél, nyugodtan, kioktatóan, de szavai nyomán az elmékben külön-külön szüleik meg a téboly. Sifeng elrohan. Fanyi eddigre felfogta, mit tett, és menteni akarja, amit lehet; maga küldi fiát Sifeng után: „Kis Chong, az arca rosszat sejtet, eredj azonnal utána!” Chong, akit tönkretettek a történetek, a következő kiáltással távozik végleg a színről: „Minek születtem?”⁷⁰³

Chong korai halála valóban szívszorító tragédia. Cao Yu bevallotta azért áldozta fel a *jókat* (Chong és Sifeng), hogy a „ kozmikus kegyetlenséget” szemléltesse, ami nem válogat bűnös és ártatlan között. Mikor a szolgától értesül fia haláláról, Fanyi (*könnytelen sírással*) így kesereg: „Chong fiam, drága gyermekem. Az előbb még itt voltál, nem volt semmi bajod, hogyan halhattál meg ilyen szörnyű halállal?” Majd megérti. (*vad nevetéssel*) „Kis Chong, meg kellett halnod, meg kellett halnod. Akinek ilyen anyja van, annak vesznie kell!”⁷⁰⁴ Bár megkésett, de megrázó erejű önkritikáról árulkodnak az asszony szavai, és visszautalnak Cao Yu szavaira, hogy Chongnak a halálos ítélet az édesanyjában való csalódás volt.

Még egyszer visszatérnék a görög hatásra. Tudjuk, hogy Cao Yu csodálta Euripidészt, és a *Médeiát* is olvasta. Nem tudom, tudatos-e a hasonlatosság a két hősnő között, de Fanyi reménytelen tébolya, esztelen bosszúvágya bennem felidézi Médeia alakját. Mindketten magányosak, árvák, idegenek családjukban. Mindent feláldoztak a szeretett férfiért, aki cserbenhagyja, elárulja őket. „Nem kell nekem jólét, mely undorral vegyes, sem boldog élet, mely szívemnek szenvedés!”⁷⁰⁵ – mondja Médeia, de mondhatná akár Fanyi is. Médeiát így jellemzik a darabban: „Nagy viharú, békés szóra se hajló lélek, mardosva a kintől”⁷⁰⁶. Veszélyesnek tartják „konok lelke vad indulatát”⁷⁰⁷. „Nem szűnik, veszett haragja, jól tudom, míg le nem sújt, csak ellenség legyen, kit ér, ne jóbarát!”⁷⁰⁸ – mondja félve gyermekeinek dajkája. Fanyit is jellemzik hasonlóan.

⁷⁰³ Cao 1959: 252.

⁷⁰⁴ Cao 1959: 255.

⁷⁰⁵ Euripidész 1964: 71.

⁷⁰⁶ Euripidész 1964: 56.

⁷⁰⁷ Euripidész 1964: 56.

⁷⁰⁸ Euripidész 1964: 56.

Megtenném azt a megkülönböztetést, hogy Médeia férje, *Iászón* valóban aljasul cserbenhagyja a nőt, hiszen pusztán azért hagyja el, hogy vagyoneért nősüljön újra. Nem szerepel a darabban semmiféle kényszerítő vagy enyhítő körülmény, sőt, kifejezetten könnyű szívvel cselekszik, kigúnyolva az asszonyt. A *Zivatarban* Ping nem akar szándékosan rosszat Fanyinak, csupán az események hozzák úgy, hogy szenvedést kell neki okoznia. Választania kell a saját boldogsága vagy Fanyié között, olyan erős szálakkal pedig nem fűződik az asszonyhoz, hogy ekkora áldozatot tudjon érte hozni. Ennek ellenére Ping saját életében ugyanúgy szenved, tette valamilyen szinten felmenthető, de legalábbis érthető. *Iászónét* Euripidész nem enyhíti, nem teszi elfogadhatóvá.

Ahogy fentebb írtam, megrázó, ahogy Fanyi eltaszítja magától Chongot. Médeia bosszúja azonban kimeríti az ókori görög drámák lélegzetelállító borzalmát: Médeia, miután meggyilkolta vetélytársnőjét, *megöli két Iászonnal közös gyermeküket*, hogy ezzel tegye teljessé bosszúját hitszegő férje felett.

Fanyi ilyen rémséget nem tett volna. Rokon vonásnak azt érzem, hogy a két asszony számára, reménytelen balsorsukban megszűnik a világ. Gyermek(ek) nem jelentenek társat, támaszt, aki megkönnyíti a szenvedés elviselését, vagy akiért esetleg *érdemes* túlélni, kitartani. Médeiát és Fanyit neméleti gyermekük; ha kell, feláldozzák a bosszú érdekében, aminek során persze maguk is megsemmisülnek.⁷⁰⁹ Médeia indítékait nem tekintem most feladatommak tovább boncolni, de Fanyit illetően még egyszer hangsúlyoznám: bár tettét alkotója, Cao Yu sem menti fel, mégis együttérzést kér számára. Érezteti és ki is mondja: az emberhez nem méltó körülmények, az extrém érzelmi nyomás, amely alatt tizenhét éve él, részben legalábbis magyarázatul szolgának anyai szerepének súlytalan megélésére.⁷¹⁰ Hátralévő éveiben, ha a jótékony örület kódén át is, de minden bizonnyal megbűnhődik azért, amit tett.

⁷⁰⁹ Euripidész darabjának végén Médeia idegen földre távozik. Tudomásunk szerint nem hal meg, józan eszét sem tűnik elveszíteni, sőt, fájdalmasan tudatos. Utolsó szavai azonban sejteni engedik, milyen nyomorúságosan fog telni hátralévő élete.

⁷¹⁰ Érdekes összehasonlítás kínálkozik Lu Shiping anyaságával. Az asszony más formában, de ugyanolyan áldozata a régi társadalomnak, mint Fanyi. Miután első elkeseredésében véget vetett volna életének, de ez megghiúsult, sikerült talpra állnia, és ezt gyermekéért tette. Később is minden tettének mozgatórugója gyermekeinek jövője. A végkifejlethez közeledve, ahogy Shiping számára világossá válik lánya és fia vérfertőző szerelme, minden szenvedést magára vállalna, ha ezzel megmenthetné ártatlan gyermekeit. Fanyi sorsára hagyná fiát, ha ő maga elmenekülhetne a Zhou-házból. A két asszony kétségbeesésében éppen ellentétesen éli meg az anyaságot: Shipinget megerősíti, célt ad életének, önzetlen áldozatvállalásra készíteti, Fanyi csak egy újabb kötöttségnek érzi, amely visszafogja, és amelyet le akar rázni magáról.

Szemléletes Li Nailing 李乃岭 megfogalmazása:

Fanyi a boldogságért, a szabadságért és az önbecsülésért vívott harcában elveti feleség voltát, elnyomja anyaságát, és teljes erejével arra koncentrál, hogy életben maradjon, közben pedig akaratlanul is megrendez egy hatalmas emberi tragédiát.⁷¹¹

⁷¹¹ Li Nailing 2009: 62.

XIV. CAO YU REALIZMUSA

XIV.1 A kínai feminizmus korlátai

A nyugati feminista eszmeiség elévülhetetlen érdeme, hogy a gondolatilag termékeny május negyediké-korszakban teret nyitott a „régóta mély álmot alvó kínai nők öntudatra ébredésének”⁷¹², és megalapozott egy Kínában azelőtt ismeretlen társadalmi diskurzust. Számos kínai kutató mutat rá azonban annak fontosságára, hogy a nyugati eszmeiség alapvetően különbözik a kínaitól. Egyik vagy másik oldalnak a kritikusai gyakran követik el azt a hibát, hogy ezt a tényt nem veszik tekintetbe. Történelmi tény, hogy a nyugati feminista ideológia volt a kínai feminizmus inspirációja és első mintája, de a kínai feminizmus hozzávetőleg százéves történelme alatt egyedi fejlődésen ment keresztül, amelyet saját történelmi és kulturális kontextusában kell értékelni és megítélni, nem pedig a nyugati normák szerint. Egy-egy nyugati elméletet nem lehet „mechanikusan lemásolni”⁷¹³, mindenképpen szükség van egy úgynevezett „sinizálódási folyamatra” (*Zhongguohua guocheng* 中国化过程)⁷¹⁴ ahhoz, hogy az eszme a kínai földben gyökeret eresztessen, és azután hatékonyan lehessen alkalmazni kínai társadalmi problémák megoldására.⁷¹⁵ Ez nem csupán a 19. század végi feminista gondolatokra, hanem kortárs eszmékre is vonatkozik.⁷¹⁶

Már volt szó arról, hogy a kínai feminizmusnak merőben más a történelmi kiindulópontja, mint a nyugati nőjogi mozgalmaknak. Az egyik legalapvetőbb tényező, amely fejlődését korlátozta, hogy igen mélyről, az elemi emberi jogok szintjéről kellett

⁷¹² Yin 2004: 486.

⁷¹³ Yu Sha 2012: 73.

⁷¹⁴ Sok cikk a *bentuhua* 本土化, vagyis „meghonosodás” kifejezést használja.

⁷¹⁵ Yin 2004: 486. Ld. továbbá: Yu Sha 于莎 2012. „Shixi Zhongguo nüxingzhuyi bentuhua de keneng jixiandu 试析中国女性主义本土化的可能及限度 [Kísérlet a feminizmus kínai meghonosodása lehetőségeinek és korlátainak elemzésére].” *Hunan renwen keji xueyuan xuebao* 湖南人文科技学院学报 2012.4: 73–76.

⁷¹⁶ A kortárs feminista filozófia vagy *gender studies* egyik kiemelkedő képviselője, az amerikai *Judith Butler* (1956–) teóriái nagy visszhangot keltettek a kortárs kínai kutatók körében. Butler nemiségről alkotott elméleteit egyes kutatók felhasználhatónak vélik a modern kínai társadalom újonnan felmerült társadalmi és kulturális jelenségeinek értelmezéséhez. A múlt századi nyugati eszmék „átvételének” fényében azonban egyesek arra intenek, ne fenntartás nélkül, hanem egy „csiszolódási folyamat” után alkalmazzuk őket kínai kontextusban. Ld: Wang Ning 王宁 2015. „Batele de lilun zhi yu Zhongguo dangdai xingbie yanjiu de yiyi 巴特勒的理论之于中国当代性别研究的意义 [Butler elméletének hatása a kortárs kínai nemiség-kutatásokra].” *Shandong waiyu jiaoxue* 山东外语教学 2015.36.1: 57–64.

kezdenie fejlődését. Emiatt a nők jogai, illetve érdekvédelmük csak a modern korban kerülhettek napirendre.

A nyugati feminizmus eszmeiségének vezérfonala, az individualizmus olyan ideológia, amelynek az évezredek óta alapvetően kollektivistá értékrendet valló Kínában nem lehet egy csapásra teret teremteni. A kínai gondolkodásmód szerint az individualizmus „figyelmen kívül hagyja az egyén felszabadulása és a társadalmi osztályok felszabadulása közötti összefüggést”⁷¹⁷, ezért törvényszerű volt, hogy a kínai feminizmus egy ponton eltávolodik nyugati mintája eszmeiségétől.

Ezzel elérkeztünk a nyugati és kínai feminista mozgalom közötti másik jelentős különbséghez. Míg a nyugati kultúrkörben a nők felszabadításának problematikája elsősorban nemi és nem társadalmi megkülönböztetésen alapul, addig Kínában a nők helyzetének jobbítása összekapcsolódik a társadalmi osztályok között fennálló különbségek kiegyenlítésének igényével. Az 1920–40-es évek a Japánnal folytatott véres harcokkal, majd belső polgárháborúval telnek; a figyelem megint csak nem irányulhatott az egyénre, hiszen a nemzet túlélése volt a tét. Kína 20. századi hányattatott történelmének nagy szerepe van abban, hogy a kínai feminizmusban annak megszületésekor a nyugatitól „örökölt” individualista vonás háttérbe szorul, a kínai nők harca pedig „beletorkollik a nemzet túlélését biztosító politikai küzdelmek nagy folyamába”⁷¹⁸. Az, hogy a kínai feminizmusnak nem volt módja függetlenedni ettől az átfogó társadalmi jellegtől, egyfelől széles bázist biztosított a mozgalom számára, másfelől viszont alárendelte azt nemzeti érdekeknek, így bizonyos szempontból korlátozó hatással is volt rá.

A kínai társadalom évezredek óta arra volt „berendezkedve”, hogy a nők a férfiakkal tartozóként éljék életüket. Annak, hogy egy nő önállósodjon, egyáltalán nem voltak meg a társadalmi és gazdasági feltételei. Továbbá, ami nem kevésbé jelentős szempont, a hagyományos erkölcsiség helyét sem tudta egyik napról a másikra átvenni az új, modern látásmód. Az átmeneti időszak hosszú volt, ezalatt az idő alatt a nők, hiába született meg bennük a szabadság, a függetlenség, a szuverén egyéniség iránti igény, nem voltak képesek ezt önmaguk, a társadalommal szembeszállva keresztülvinni. A század elején a nyugati eszmék hatása volt az uralkodó, ezek pedig heves lázadást váltottak minden régi eszmével szemben. De ahogy a marxizmus hatása erősödött, a lázadás józanabb megfontolásnak adta át a helyét. A marxizmus hirdette, hogy a nők teljes felszabadulásához nem elegendő a szellemi felszabadulás; ez csakis a gazdasági függetlenséggel együtt vezethet a nők

⁷¹⁷ Yin 2004: 486.

⁷¹⁸ Gu 2007: 32.

megítélésének és életfeltételeinek érdemi változásához. Bár ez a tétel nyugaton is érvényes, ott kisebb volt az a különbség, amelyet át kellett hidalni. A kínai nőknek gyakorlatilag a semmiből kellett egzisztenciát teremteni, ami csak 1949 után vált lehetővé. Ahogy több kutató rámutat, a május negyedike-korszak asszonyai azért elveszettek, mert lázadó viselkedésük mögött nincsen önálló gazdasági háttér, amely garantálná túlélésüket.⁷¹⁹ Addig lázadásuk mozgástere szűk, nem tudják levetkőzni a hagyományos függést, amiben addig éltek. Liu 刘 – Yan 闫 véleménye szerint, amely széles körben elfogadott nézet, az az ellentmondás egy egész generációnyi „útkeresőt”⁷²⁰ teremtett, akik el nem ítélt módon megtorpantak, mert nem láttak kiutat.

Végül, de nem utolsósorban, a kínai feminizmus kiteljesedését korlátozó fontos tényező, hogy mindvégig egy felvilágosult, de szűk réteg mozgalma maradt. Yu Sha 于莎 úgy fogalmaz, Kínában nem valósult meg egy átfogó, társadalmi szintű összefogás, a mozgalom sosem öltött a nyugatihoz hasonló szervezett kereteket. Bátor fiatal nők lázadtak, de harcuk elszigetelt maradt.⁷²¹ Gu Fengwei cikkében felidézi, Karl Marx a francia forradalom kapcsán milyen elismerően szólt a nők forradalmi szerepéről. Úgy látta, a nőkben, mint régóta elnyomott társadalmi csoportban óriási forradalmi potenciál rejlik, amit a jó ügy szolgálatába kellene állítani.⁷²² Pontosan ez az, ami többé-kevésbé megvalósult Kínában.

XIV.2 Lu Xun: „két út van”

A '30-as évek Nóra-láza fellelkesítette Kínát: szabaduljon fel az ember, szabaduljon fel a nő, hirdették. A lelkesedés, a hit, a kezdeményező szellem elengedhetetlen bármiféle változás keresztülviteléhez, de ha nem társul hozzá megfelelő racionalizmus, inkább rövidtávú, látványos, mint hosszútávú, tartós változást tud elérni. Különösen igaz ez széles társadalmi szinten.

Jellemző, hogy a korai kínai „Nóra-darabok” nem foglalkoznak a hősnő vagy az újdonsült fiatal szerelmespár további sorsával; bátor tettük volt a lényeg. Akadtak, akik ezt a szemléletet bírálták. Lu Xun 1923 decemberében emlékezetes előadást tartott egy pekingi női főiskolán, *Nala zou hou zenmeyang?* 娜拉走后怎么样? („Mi történik, miután Nóra

⁷¹⁹ Liu – Yan 2012: 15.

⁷²⁰ Liu – Yan 2012: 15.

⁷²¹ Yu Sha 2012: 75.

⁷²² Gu 2007: 29.

elmegy?”) címmel. Ebben nem is annyira Ibsen Nórájáról, hanem a „kínai Nóráról” beszél. Véleménye szerint, amikor végletes döntést készülünk hozni, érzelmi felindultságunk közepette tekintetbe kell vennünk objektív tényezőket is. Nem lehet Ibsen „megoldását” egy az egyben átültetni kínai környezetbe, tudatában kell lennünk a nyugati és a kínai társadalom és kultúra között fennálló különbségeknek. Kínában egy nő számára, aki elhagyja a családját (*chuzou* 出走), semmiféle önfenntartó módszer nem létezik. A társadalmi megvetés, a gazdasági kilátástalanság felőrli, megfojtja a nehezen kivívott szabadságot. Lu Xun keserű felismerése: a megvilágosodottak tragédiája az, hogy az ébredés után nincs út, melyen elindulhatnak (*mengxing le wu lu keyi zou* 梦醒了无路可以走). Márpedig, ahogy az író fogalmaz, „visszaaludni már nem lehet”⁷²³.

Lu Xun saját novellájában, az *Elsíratásban* éppen egy ilyen képet fest: ahogy az újdonsült fiatal pár szembesül a kítaszítottsággal, a szabadság varázsa megfakul, a nehézségek megrémítik őket. Végül a fiatalember kiábrándul, feladja, a lány hazatér a szülői házba, majd hamarosan meghal (véltetőleg bánatában). Az író arra int, hogy lázadásunk közepette is lássuk reálisan a társadalmi valóságot, amiben élünk. Véleménye szerint a nők kilépése a családból szükségszerűen tragikus következményekkel jár egészen addig, amíg egy átfogó társadalmi reform nem ad nekik lehetőséget az önfenntartásra. Enélkül a kínai Nórák számára csak két út van: „ha nem elzülnek, akkor visszajönnek”⁷²⁴ (*bu shi duohuo jiu shi huilai* 不是堕落，就是回来).

Li Ruguo elemzése szerint Lu Xun azt mondja, a nők felszabadításának előfeltétele a társadalom felszabadítása.⁷²⁵ Ennek felismerése után, mondja Lu Xun, az író értelmiség felelőssége, hogy saját magát felhatalmazva ne buzdítsa a kínai nőket olyan modern viselkedésre, amelyhez nem értek még meg a társadalmi viszonyok.⁷²⁶ „Nincs jogunk azt sugallni másoknak, hogy áldozzák fel magukat, de nincs jogunk ezt megakadályozni sem”⁷²⁷ – írja Lu Xun. A beszéd esszé-formában is megjelent (ebből idézek), és még a ’30-as években is társadalmi vita tárgya volt. Lu Xun azonban világossá tette álláspontját: mind elméleti írásaiban, mind novelláiban „a józan előrelátás fontosságát hirdette”⁷²⁸.

Ami vitathatatlanul releváns Lu Xun mondanivalójában, az az, hogy Nóra alakja, kínai földre lépve elkerülhetetlen, hogy változáson menjen keresztül. És változáson is *kell*,

⁷²³ Lu 1987: 160.

⁷²⁴ Lu 1987: 159.

⁷²⁵ Li Ruguo 2006: 52.

⁷²⁶ Sanderson 2010: 34–35.

⁷²⁷ Lu 1987: 163.

⁷²⁸ Li Xinhao 2012: 60.

hogy keresztülmenjen, hogy realista módon tudja tükrözni a *kínai* valóságot. Amikor a kínaiak Ibsent megismerve fellelkesülten tették magukévá az Ibsennek tulajdonított eszméket, azt látták meg lehangsúlyosabban Ibsenben, ami saját történelmi helyzetükben számukra a megoldást, a megmentő eszmét jelentette. A többit nagyvonalúan figyelmen kívül hagyták. Ibsen valóban felemelte a hangját az egyéniség védelmében, de munkássága, írói hitvallása ebben nem merült ki. Ő pedig, természetyszerűleg, saját társadalmi közegéből értelmezte az emberi kapcsolatokat és azok torzulását, és még azt sem állította, hogy ezt saját társadalmának okulásáért teszi, hát még azt, hogy Kínáért. Ibsentől, Ibsenből *tanulni* kell, továbbgondolni; *alkalmazni* és nem lemásolni „módszerét”.

Lu Xun, Ibsennel ellentétben, javasol megoldást. Mivel látja, hogy a kínai társadalomban az apai jog minden felett áll, az apákat teszi meg a változtatás letéteményeseivé. Az apáknak kellene vagyonukat egyenlően felosztani gyermekeik között, tekintet nélkül arra, hogy fiúk-e vagy lányok. Ilyen módon gondoskodhatnának róla, hogy a lányok ne maradjanak anyagi támasz nélkül, és ne kelljen kényszerű függésben leélniük életüket. Saját örökségüket ráfordítva a lányok tanulhatnak, végezhetnek társadalmi munkát, vagy elkölthetnék azt – saját felelősségre. Ahogy Lu Xun írja: „Bár ez is egy távoli álom, de az ideális világról szőtt álmoknál jóval közelebb van”⁷²⁹. „A nőknek biztonsági tartalékra van szükségük, vagyis, egyenesen szólva: pénz kell.”⁷³⁰ Tömör, realista, cáfolhatatlan kijelentés.

Li Xinhao 李昕皓 behatóan foglalkozik Lu Xun esszéjének társadalmi hatásaival. Egyetért Lu Xunnal, és így fogalmaz: „Csak jóllakottan lehet beszédet tartani. Kenyér nélkül a szerelem sem lehet meg. A »királyfi feleségül veszi a királylányt, és boldogan élnek, amíg meg nem halnak« típusú történetek gyerekmesék. Az értelmiségiek hajlamosak figyelmen kívül hagyni a mindennapi valóságot.”⁷³¹ Lu Xun korában valóban sokan tették ezt.

Lu Xun még egy nagyon fontos tanulságot fogalmaz meg.

A legfontosabb, hogy emlékezni kell. Akinek nem jó az emlékezete, az magának lehet, hogy jót tesz, a gyermekeinek–unokáinak viszont árt. Akik felejtenek, fokozatosan eltávolodnak attól a keserűségtől, szenvedéstől, amit maguk álltak ki, és emiatt rendszerint ugyanúgy elkövetik elődeik hibáit. (...) Azok, akik most elnyomják fiaikat

⁷²⁹ Lu 1987: 161–162.

⁷³⁰ Lu 1987: 160.

⁷³¹ Li Xinhao 2012: 59.

és lányaikat, lehet, hogy tíz évvel ezelőtt maguk is családjuk forradalmár gyermekei voltak.⁷³²

Gondoljunk csak a *Zivatar* Zhou Puyuanjére, akiről korábban – saját elképzelésem és több kutató véleménye szerint – hasonló képet festettem. Cao Yu a családfő múltbéli körülményeinek (külföldi tapasztalatok, Shiping szerelme, könnyörtelen család) megrajzolásával nem állítja, de sugallja, hogy Zhou Puyuan nem volt mindig ilyen; bizvást lehetett lelkes, szabadságvágyó fiatal, aki a csalódást követően, lu xuni terminussal élve, „felejtett”. Cao Yu nyilatkozatát, amelyben kifejti, mekkora hatással voltak rá Lu Xun eszméi, már idéztem. Könnyen lehet tehát, hogy a *Zivatar*ban Lu Xunhoz hasonló problémát fogalmaz meg: ha valakinek nincs elég ereje kilépni, azt a társadalom bekebelezi.

Lu Xun nem nevezhető forrófejű forradalmárnak, ennek ellenére nincs, aki kétségbe vonná hazaszeretetét. Tisztában volt hazája helyzetével, bízott a változásban, de látta a forradalomra leselkedő buktatókat is. Előadásának végén egyértelműen megfogalmazza: „Nem tiszavirág életű, heves és döbbenetes áldozatvállalásokra van szükség, többet ér a csendes, nem hivalkodó, lassú, de kitartó harc.”⁷³³ Lu Xun stílusa egyedülálló. Mentesszünk a szenzációs elemektől, de tisztán látása, lényegre tapintó fogalmazásmódja egyszerűségében rendkívül hatásos. Tudja, hogy Kínát nehéz megváltoztatni; ahogy mondja: „csak vérrel-verejtékkel van esély, és úgy sem biztos, hogy sikerül. Ha nem elég erős az ostor, aminek csapása a hátát éri, Kína nem mozdul. De ez az ostor el fog jönni.”⁷³⁴

XIV.3 A függés mértéke

Ibsen és Cao Yu hősnői eltérő módon rendezik konfliktusukat. Mint már említettem, összehasonlításuknál mindenképpen figyelembe kell venni a társadalmi és kulturális hátteret, amelyben élnek, hiszen ez nagyban befolyásolja, sőt, meghatározza lehetőségeiket. Hasonló a cél, amit el akarnak érni: egy méltó emberi élet. Ami eltér azonban, az egyrészt a *függés mértéke*, amelyet le kell vetkőzniük, másrészt a társadalmi valóság, amellyel ezután szembe kell nézniük.

⁷³² Lu 1987: 162.

⁷³³ Lu 1987: 164.

⁷³⁴ Lu 1987: 164.

Nóra függésben élte addigi életét. Az anyagi és erkölcsi függés a nők helyzetének megkérdőjelezhetetlen alapadottsága volt a korabeli nyugati társadalmakban is. A férj kereste és utalta ki a pénzt az asszonynak a háztartásra és egyéb „hóborotokra”. A nőnek még egy titkos ajándékot sem volt módja a férje tudta nélkül megvenni, hát még egy tengerparti szanatórium díját feltűnés nélkül kifizetni. Nórának annak idején azért kellett édesapja nevében felvennie a kölcsönt, mert ezt nőként alanyi jogon nem tehette meg. Kezdetől tudatában van ennek az egyenlőtlenségnek, de nem fogalmaz meg lázadást ellene. Úgy tűnik, Nóra a felszínen elfogadta ezt a társadalmi normát, amely a pénzkérés jogát (és számos más jogot is) egyedül a férfiak kezébe adja. Amint egyszer kellemes öniróniával megjegyzi, náluk az úgy volt, hogy édesapja kifejtette nézeteit, és onnantól ő is úgy vélekedett. A szülői házban kiskorától kezdve *így szocializálódott*. Nem ismert mást, ezt fogadta el természetesnek. De mikor Lindénének meséli, hogyan gyűjtögette titokban a pénzt, hogy Krogstadnak törlessze tartozását, szavai ellentmondásos érzelmekről tanúskodnak: „Minden este bezárkóztam, s éjfélig körmöltem. Ó, hányszor összecsuklottam! De akkor is ujjongtam, hogy kereshetek. Szinte férfi módra.”⁷³⁵ , Titokban, magának sem megfogalmazva, ő azért vágyott egyenrangúvá válni, élvezte a titkos „bűn” izgalmát.

Ha Nóra függésben él, Fanyi élete a Zhou-házban *maga a függés*. Joga van ahhoz, hogy a négy fal között élje a jómódú úriasszonyok életét, parancsoljon a szolgáknak, rendelkezzen napi ügyekben, de máshoz nemigen. A férjüktől való anyagi függés, mint olyan, valószínűleg nem háborította fel a kínai asszonyokat; ez meg sem fogalmazódott problémaként. Senki nem érezte megalázónak, hiszen a világ legtermészetesebb dolga volt az idők kezdete óta. Fanyi feltételezhetően nem lázadt volna ez ellen a kötöttség ellen, ha férje nem fojtja meg érzelmeit, nem örli fel akaratát, hogy neki bármilyen kis személyes mozgásteret. Nóra, bár „babaként” élt, megbecsülték. Férje szerette, becézgette, gondoskodott róla. Legalább egy ideig boldog volt, még ha – ahogy ő fogalmaz – csak hitte is, hogy az. Fanyinak nem adatott meg semmiféle boldogság, még annak a reménye is csak igen rövid ideig, házassága elején. Megbecsülésben nem volt része, csak mellőzésben. Függésben tartását nem öltöztették szeretetteljes köntösbe, nem tették elviselhetővé.⁷³⁶

⁷³⁵ Ibsen 1966: 442.

⁷³⁶ Itt szeretném megjegyezni, hogy amint már korábban, a férfiakkal foglalkozó fejezetben is írtam róla, a két férj nem rosszindulatból, szánt szándékkal nyomja el, tartja függésben feleségét. Mindketten szentül meg vannak győződve róla, hogy kényelmes és boldog életet biztosítanak Nórának és Fanyinak. (Igaz, Zhou Puyuan a „boldogság-tényezővel” nem sokat törődik.) A kínai társadalomban (a régebbi korokban a nyugati társadalmakban sem) a házasságot illetően nem volt elvárás, hogy a felek *szeressék egymást*. Fanyi szenvedése érzelmmentes házasságában egyrészt saját szentimentális lelki alkatából ered, másrészt saját korának, a forradalmian új gondolatoknak köszönhető, amelyekre neki minden bizonnyal valamilyen formában rálátása volt. Ha valaki tudna és vágyik szeretni, és megtudja, hogy a házasság, két ember együttélése másmilyen is

Láthatjuk, hogy az anyagi függés csak egy, és gyakran nem a legfájóbb módja a férfitől való függésnek. A másik érzelmeinek semmibe vétele, emberi mivoltának megtagadása az, ami az egyén számára az életet igazán vállalhatatlanná teszi. Nóra is akkor dőbben rá addigi kiszolgáltatottságára, amikor férje *érzelmeiben* kell csalódnia.

Dolgozatomban korábban többször utaltam rá, hogy a függésben tartásnak egy extrém formája, a másik felett gyakorolt *testi kontroll* is megjelenik mindkét drámában. Mint a gyermek, akinek szülője csak bizonyos mennyiségű édességet engedélyez, a fiatal, csinos és karcsú Nóra még habcsókot sem ehet kedve szerint. Bár Lindénénél felmenti Helmer zsarnokságát (csak az ő fogait félti), de a darab első jelenetétől kezdve tudjuk, néha elcsábul, és titokban falatozik. Ez az kis lázadás olyan fontosnak tűnik lenni számára, hogy még apróbb hazugságoktól sem riad vissza az érdekében. (De ezzel szemmel láthatólag együtt tud élni, nem okoz neki különösebben nagy lelkiismeret-furdalást.) Egy felnőtt ember életébe való ilyen fokú beavatkozás, ilyen erős kontroll gyakorlása valaki felett, aki társunk a házasságban, mai szemmel abszurdnak tűnik, de a darabban az „elszenvedő” fél számára is nyilvánvalóan többé-kevésbé tolerálható.

Többször rámutattam már a *Zivatar* orvosságos jelenetének sokrétű jelentőségére. Az, ahogyan Fanyi bezárva él a Zhou-házban, idegen orvosok vizsgálják rendszeresen akarata ellenére, már a férj komoly testi kontrollját jelenti az asszony felett. Ahogy arról már korábban részletesen írtam, az orvosságos jelenet valóban ennek szemléletes kicsúcsosodása. Fanyi akaratának megtörése, kényszerítése az orvosság megivására egyértelmű erődemonstráció. Zhou Puyuant nem rossz szándék vezérli, de a szembeszegülést akaratával nem fogadja el lehetőségnek.

Bár érezhetően mindkét férj testi-lelki-szellemi irányítás alatt tartja hitvesét, eddigi meglátásomnak megfelelően a testi kontroll témakörében is úgy érzem, erőteljes fokozatbeli különbség van Nóra és Fanyi elnyomása között. Helmer elnyomása „gyengéd”, Zhou Puyuané fenyegető és erőszakos, érzelemmentesen kegyetlen. A két darab, a két nő alávetett státusza közötti szisztematikus, minden téren megállapítható fokozatbeli különbség leképezi a két társadalom nőkkel szembeni látásmódját. Más síkon, de egymással párhuzamos mozgásuk pedig azt mutatja, Cao Yu meglátta Ibsen művében az egyetemes emberi problémát, amit saját társadalmi–kulturális közegében, „kínaira lefordítva”, a helyi viszonyoknak megfelelően ábrázolt.

lehet, mint amit ő addig természetesnek elfogadott, nem elégedhet meg többé azzal, ami volt. A tény, hogy Cao Yu *ilyenre* írja meg Fanyit, mutatja, milyen fontos volt az író számára bemutatni, a fent említett felismerés mekkora meghasonlást okozott sokak életében abban a korban.

XIV.4 Az öntudat, illetve annak hiánya

Említettem már, hogy Nóra és Fanyi „öntudatra ébredése” mindkét korban és társadalomban feminista ujjongást váltott ki, de egyik szerző sem vállalta fel ennek szándékoltságát, célzott üzenetét. Ahogy Robert Brustein értelmezi: „Ibsen tökéletesen közömbös volt a nőkérdés iránt, hacsak nem az egyéni szabadság metaforájaként értelmezik.”⁷³⁷

Ha valaki öntudatra ébred, először nem női mivoltát éli meg hangsúlyosnak. A humanizmus megelőzi a feminizmust: elsősorban emberek vagyunk, csak azután férfiak vagy nők. Az pedig, hogy a társadalomban milyen *szerpet* töltünk be, csak ezután következik. Helmer, megrémülve Nóra elszántságától, tekintélyelvi alapon próbálja feleségét visszatéríteni a „helyes” útra, a „helyes” társadalmi szerepbe. Hivatkozik annak „legszentebb kötelességeire férje és gyermekei iránt”, hiszen ő „elsősorban feleség és anya”. Nóra azonban azt feleli, neki más kötelességei is vannak, mégpedig az „önmaga irántiak”. Eddig maga is azt hitte, elsősorban feleség és anya, de már nem hiszi ezt. „Úgy érzem, elsősorban ember vagyok, akárcsak te – mindenesetre megpróbálom, hogy az legyek” – feleli férjének. Az, hogy ennek a feladatnak Nórának felnőtt fejjel kell nekifognia, az életét irányító két férfinak „köszönhető”, akik pusztán jóindulatból babaként babusgatták, és nekik ez így nagyon megfelelt. Nóra higgadtan, de keserűen férje szemére veti: „A ti lelketeken szárad, hogy semmi sem lett belőlem.”⁷³⁸

A feminizmus egyik központi gondolata, sőt, létrejöttének feltétele a *női önbecsülés*. Amíg egy nő magát nem becsüli, mások sem fogják azt tenni. Nóra eddigi élete bizonyos szempontból öntudatlan volt; nem is kívánta meg, hogy felnőtt emberként kezeljék. Az a tapasztalat azonban, hogy férje a bajban cserbenhagyta, eltaszította, nem megtörte őt, hanem megerősítette, de mindenekelőtt felébresztette. Nem elfogadja a vádakat, hanem bátran visszautasítja. Nem bánta meg, amit tett, ma is így cselekedne, ha kellene, mert úgy érzi, így az erkölcsileg helyes. Helmer, mikor valósnak kezdi érezni Nóra távozásának veszélyét, sorra segítségül hívja azokat a hagyományos tekintélyeket, amelyeket eddig Nóra is tisztelt: a *törvényt*, a *vallást*, az *erkölcsöt*. Nórának azonban ezekben is csalódnia kellett. Hiszen miféle alapon helyes az a törvény, az a vallás, az az erkölcs, amely elítél egy nőt, aki „kíméli öreg, haldokló apját” vagy a számára egyetlen elérhető módon megmenti férjét? Nóra érzi, hogy létezik egy felsőbbrendű erkölcsi igazság, amely nem ember-alkotta, és ez az,

⁷³⁷ Brustein 1962: 105.

⁷³⁸ Ibsen 1966: 492.

amelynek ő egyedül meg akar felelni. Elismeri a tény, amit Helmer ellene fordít, hogy „nem érti, milyen társadalomban él”. Azt is vállalja, hogy „teljesen belezavarodott” a vallás és az erkölcs dolgaiba. De pont azért megy el, hogy megismerje a külvilágot, és „kiderítse, kinek van igaza: a társadalomnak-e vagy neki.” Neki kell önmagát megismerni és megnevelni, és ebben senki nem segíthet neki.

Simone de Beauvoir (1908–1986) 20. századi francia író és feminista ideológus így fogalmazott: „Az igazi szerelem alapja két szabad és egyenlő ember egymás iránt érzett érzelme, akik elismerik egymást. Csak így érhető el, hogy a házasságban egyszerre legyünk önmagunk és a másiké. (...) Ez gazdagítja a világot.”⁷³⁹ A nő, amikor öntudatra ébred, megérti, hogy természettől fogva nem alárendeltje a férfinak, csupán egy önkényes társadalmi felállás az, ami ezt az állapotot rögzítette és törvényessé tette.⁷⁴⁰ A nő az élet majd minden területén egyenjogú lehet és kell, hogy legyen a férfival. (Ennek az elvárásnak a jegyében a feminizmus bizonyos extrém irányzatai a nőket *mindenfajta* munkára ugyanúgy alkalmasnak tartják, mint a férfiakat, és ezzel kihívást fogalmaznak meg a hagyományos férfi-női szerepek felé.)

Legnyilvánvalóbb és legfontosabb színtere ennek a házasság intézménye. Kultúrája válogatja, hogy a nő a házasságban milyen fokon volt alárendelt. Amikor a nyugati társadalmak demokratizálódása során a női jogok szószólói hallatni kezdték hangjukat, megfogalmazták azt az igényt, hogy a nő a házasságban *a férfi egyenjogú társa* legyen. Nóra a „babaházban” a világtól gyakorlatilag elzárva él, annak történéseiről valószínűleg csak férje szűrőjén keresztül értesül. Ha Helmer fülébe el is jutnának a feminizmus hangjai, könnyen elképzelhetjük, hogy egy hitetlenkedő mosollyal és egy kézlegyintéssel intézné el ezt a „divatos hóbortot”. Nem tudunk tehát arról, hogy Nórához eljutott volna ennek az új eszmei áramlatnak a híre; úgy tűnik, *benne magában* ettől függetlenül, *ösztönösen szülei* meg az emberré válás igénye.

A *női függetlenség* a másik magasztos cél, amire a feminizmus ösztönöz. Ez talán a legnehezebben megvalósítható. Egy olyan történelmi, társadalmi és kulturális örökségből, ahol a nőket az élet minden területén csak másodlagos jogok illették meg, már öntudatra

⁷³⁹ Fu Xiangli 2012: 107–108.

⁷⁴⁰ Ez a gondolat a feminizmus egyik alaptétele. Kristin Ørjasæter cikkéből származó érdekes információ, hogy Ibsen eredetileg konzervatív nézeteket vallott a nőkkel kapcsolatban. Felesége, Suzannah és (mellesleg feminista) közeli barátja, Camilla Collett volt az a két nő, akik befolyásolták és megváltoztatták gondolkodásmódját. Állítólag Ibsen legnagyobb nőalakjai, Nóra, Rebecca West (Rosmersholm) és Hedda Gabler is így születtek. (Ørjasæter 2006: 19.) Collett hirdette, hogy a nők nem eredendően alsóbbrendű lények, ezt csak a társadalom és az egyház hitette el velük, az egyensúlyt pedig helyre kell állítani. (Ørjasæter 2006: 26.)

ébredni sem egyszerű feladat. A függetlenség, mind eszmei, mind anyagi értelemben csak aktív, kitartó küzdelem árán, ha elérhető, hiszen nem csupán az egyéni múlik, hanem mélyreható társadalmi változások szükségesek hozzá. Itt ütközik csak igazán bele a nő a társadalom korlátaiba. A darab végső jelenetében mindenesetre Nóra visszaadja férje gyűrűjét és visszakéri sajátját, és ezzel jelképesen feloldja Helmert mindenféle házastársi kötelezettség alól, valamint közli, ő sem érez majd „semmiféle nyűgöt”, hanem „teljesen független” lesz.

Helmer ismételten marasztalni próbálja Nórárt, még azt is felajánlja, ha Nóra már nem szereti (amit felesége előzőleg tisztán kimondott), „miért ne lakhatnának itt testvérek módján”? Ezt a javaslatot Nóra fontolóra sem veszi. Egy felnőtt, büszke nő, amivé ő most egyszeriben érett, nem alkudhat meg ilyen módon. Ezelőtt legalább *hitte*, hogy boldog, de az ezzel ellentétes *tudással* már nem élhet tovább. Nem fogadhatja el a folytatódó függést, ha azt nem burkolja hűséges szeretet, vagy legalábbis az öntudatlanság jótékony homálya. Ebben a természetellenes életformában Nóra nem tudná többé becsülni saját magát. Eddigi életére tekintve döbbenet és kifejezően állapítja meg: „Igazi koldusként éltem nálad – a betevő falatért.” Ez a megalázó státusz már nem elfogadható számára, nem tud visszalépni. Az, hogy Nóra hirtelen, de szilárd elhatározását végigviszi, ellenáll a kényelem csábításának, és a bizonytalan, nehézségekkel, előítélettel teli jövőt választja, mert ez az, ami elveivel összeegyeztethető, a „folytatástól” függetlenül a női önbecsülés valódi győzelme.

Nórában azért ébred igény az önállóságra, a függés megszüntetésére, mert rálát egész addigi életének babaház-jellegére. Fanyi számára nincs olyan pillanat, amikor megvilágosodik, ő tisztán látja életének sivár és kilátástalan voltát, saját súlytalanságát, „dekoráció-jellegét” minden pillanatban megéli. Fanyi nem *ráébred* valamire, mint Nóra; ő *mindvégig tudja*, csak cselekvésképtelen.

Fanyinál a büszkeség nem játszik szerepet. Az egyéniség felszabadulásának lehetősége, a feminizmus épp csak, hogy megérintették Kínát. Az önbecsülés, az öntudat, a büszkeség sokakban fellángolt ugyan, de véleményem szerint ez egy *eltanult*, és nem mélyen *megélt* érzés. A keserű sors, az elnyomás biztosan sok nőben ébresztette már fel a szabadulás vágyát, de nem gondolom, hogy ezt bármiféle ideológiával alá tudták támasztani. A konfuciánus erkölcsiségnek nem volt része, hogy egy nőnek bármihez joga, vagy bármire igénye lehessen. (A *jog*, mint olyan fogalma Kínában a 20. század előtt nem is létezett.) A kínai nők valószínűleg *ösztönösen* vágytak szabadságra, nem azért, mert *méltónak* tartották magukat rá. Az új eszmék hatására egyszer csak megjelenik egy zsigeri vágy, valami elkezd erjedni, és az életük már nem működik úgy, mint előtte. Nem csak jól érezni nem tudják

magukat az életükben (kérdéses, addig mennyire lehettek boldogok, ez minden bizonnyal változó volt), mindenesetre *elfogadni* nem tudják már, ami eddig természetes volt, „új” érzelmi világuk viszont tiltakozik ellene. A tragikus az, hogy ezek az egyének ezáltal inkompatibilissé válnak a társadalmi berendezkedéssel, széles társadalmi változást viszont még nem képesek elérni.

Ahogy Ørjasæter is írja, ahhoz, hogy egy nő szabadon cselekedhessen, mindenekelőtt belső tisztelet és belső szabadság kell.⁷⁴¹ Ezeknek Kínában semmiféle előzménye, „hagyománya” nem volt, ilyen rövid idő alatt pedig még a szem előtt lévő minta hatására sem tudtak „kifejlődni” a nők szívében-elméjében. Fanyi nem csupán Zhou Puyuan rabja, ő saját belső ellentmondásainak is rabja, és ez az, ami végképp lehetetlenné teszi a szabadulást. Ő nem ébred öntudatra, nem jogait hangoztatja, nem egész nemét akarja szabadnak látni – ő pusztán ösztönből lázad: érzi, hogy *járna* a szabadság, amit fogalma sincs, hogyan lehetne kivívni.

XIV.5 A csapda

Csak a propaganda-irodalomnak célja, hogy egyoldalúan ábrázoljon; az érzékeny, tehetséges írók az emberi lélekhez hűen írásaikban is bonyolultan, összetetten ábrázolják az életet. A május negyedike-korszak (főként kezdetben) sok olyan irodalmi művet termelt, amelyet a kor szellemének megfelelően áthat a gondtalan lelkesedés, a *carpe diem* szelleme. El kellett telnie egy kis időnek, amíg elvonult az első lelkesedési hullám, és az új eszmék feltétlen hívei (akár saját tapasztalatból, akár társadalmi felelősségtudatból) felül kellett, hogy bírálják az élet által bizonyítottan elhamarkodottan hozott döntéseiket. Az élet nem fekete-fehér, a döntések életre szólóak, következményeik pedig súlyosak lehetnek.

Kínában az otthonát elhagyó lány vagy asszony számára a társadalom nem tartogat sok lehetőséget; a szabadságot kevesen képesek elnyerni, többek számára bizonyul délibábnak. Még fontosabb, hogy az új eszmék nem képesek maradéktalanul eltörölni és helyettesíteni azt az értékrendet, amelybe egy kínai nő beleszületett, és amelyben nevelkedett. Vagy ha képesek is, ez nem megy belső meghasonlás nélkül. Pont ez az ellentmondás az, amelyet sok május negyedike-korszakban fellelkesült kínai nő át kellett, hogy éljen. A

⁷⁴¹ Ørjasæter 2005: 2.

karnyújtásnyira lévő új élet víziójával még keservesebb a régi rabság, ugyanakkor, ha egy nő merészen kilép és a „modern” értékeket választja, egy idő után elkerülhetetlenül gyökértelennek fogja érezni magát.

A kor irodalmi alkotásaiban megjelenő hősnők tipikus élménye ez a tudathasadt lelkiállapot, a régi és az új gondolkodásmód, értékek közötti vergődés, a döntés nehézsége, a „csapda-élmény”. Egy ilyen helyzetben a felszabadulás, mutat rá Song 宋 – Niu 牛, nem lehet teljes: még ha fizikai formában meg is valósul, lelkileg-szellemileg a női félig mindig a régi erkölcsiség rabja marad.⁷⁴² Liu – Yan hasonlóan fogalmaz: „A felvilágosult fiatal nőkben erős volt a lázadó szellem, és hajlandóak voltak tevőlegesen is részt venni sorsuk alakításában. De túl sok minden kötötte meg őket: a tény, hogy a kínai nők ötezer éve élnek férfijogú társadalomban, nehéz súlyként nehezedett tudatukra. Csöppnyi felvilágosult tudás nem volt elég ahhoz, hogy megvilágítsa előttük az utat.”⁷⁴³ Cao Yu hősnői is mélyen megélik ezt a belső konfliktust, és mindegyikük más választ ad rá, más utat választ. Természetesen számít, hogyan döntenek a hősnők, hogyan alakul további életük, de ez a dilemma közös élményként végigvonul 20. század első felének női irodalmán.

Egy 20. századi kínai nő harca a szabadságért többszörösen nehezített. Nem csak a társadalommal, családjával, közvetlen környezetével kell megküzdenie, hanem önmagával is. A szabadság utáni vágy külső akadályát a társadalom kötöttségei jelentik, de ennél a külső konfliktusnál még erősebb a belső meghasonlás, ami ennek a helyzetnek elmaradhatatlan velejárója. Ezek az erők visszahúzzák a nőt, lassítják és gyengítik harcát, a sikerre csökken az esély.

XIV.6 A lázadás korlátai: a kínai Nórák végzete

Nóra hirtelen „ébredését” a bemutató óta milliónyi kritikus elemzi csodálattal. Lázadását a legtöbben valóban az *awakening* szóval jellemzik: addigi boldognak hitt élete egy pillanat alatt változik meg a szemében. Mostanra több kutató ír Nóra harcáról más nézőpontból. Ørjasæter véleménye szerint Nóra lázadása nem pillanatnyi, nem a semmiből jön. Évek óta lázad ő csendesen, kis titkaival: titkos, „férfimódra” végzett pénzkeresetével, lopott habcsókjaival, elsuttogott káromkodásaival. Sőt, nyolc évvel azelőtt már felrúgott minden

⁷⁴² Song – Niu 2009: 124.

⁷⁴³ Liu – Yan 2012: 15.

társadalmi normát, amikor férje elvei ellenére cselekedett a pénz előteremtésében. A darab végén ez a lázadás *csak felszínre kerül*, a tét pedig az, hogy Helmer *ráhagyja-e* Nórára az önállóságot, vagy nem.⁷⁴⁴

Fanyi tizennyolc éve szenved férje házában. Lázadása csendes abban az értelemben, hogy nem figyel rá senki. A maga módján próbál jelezni, de ami ebből a felszínen látszik, csak az a csüggedt apátia, amely egész megjelenését jellemzi. Amikor férjével szembekerül, többször ellentmond, az orvosi vizsgálattal kapcsolatban is, az orvosságos jelenetben is. Tiltakozása azonban erőtlenségre, fáradtságra utal; Zhou Puyuan nem tekinti jelentőségteljesnek.

Ahogy már írtam is, Fanyi hiába sokak szemében a május negyedik korszak szellemiségét testesíti meg, elméjében, világnézetében még nem felszabadult nő. Ízig-vérig kínai nő ő, aki vágyik ugyan a szabadságra, de nem tudja eltépni gyökereit, melyek hagyományos erkölcsiségéhez kötik. Ahogy Wu Shangping 吴尚平 fogalmaz: „Ellentmondásos személyiség: megvan benne a lázadó szellem, de erős a vágya a függés iránt is.” Wu meggyőző érveket hoz, Fanyi viselkedésében hol mindenhol érhető tetten a hagyományos erkölcsiség, amely Wu szerint „a csontjaiban van”⁷⁴⁵. Feudális nemesi szemlélettel nézi le az alacsonyabb néposztályok tagjait, gondoljunk csak a jelenetre, amikor fiát óva inti: egy „ilyen nő”, mint Sifeng, nem tudja őt boldoggá tenni. Bár egyszer azt mondja Lu Guinak, szívesen látja feleségét egy beszélgetésre, mivel: „Ember – ember. Mind egyformák vagyunk.”⁷⁴⁶, érezzük, hogy az „egyenlősége” különbözik Chongétól, aki szolgálólánnyal, munkással egyaránt szívesen és természetesen beszél, és azokat, anyjával ellentétben, valóban partnernek tekinti.

Fanyi nem egy jobb világot akar. Nem álmodik egyenlőségről, az emberek vállvetve vívott harcáról, önzés, korrupció nélküli társadalomról. Férje álszent társadalmi szerepvállalását kritizálja ugyan, de gyakorlatilag ez az egyetlen alkalom, amikor a társadalomról megnyilatkozik. Már nem bírja az elnyomást, ami alatt él, de nem fogalmaz meg társadalmi tanulságokat, nem tömegeket akar felszabadítani, csak saját magát. Nóra nem érezte az elnyomást, viszont benne *belül érett meg valami*, hogy a *függést* levetkőzze. Fanyi még saját fiára sem gondol, nemhogy elnyomott nemére vagy az egyén társadalmi kiszolgáltatottságára. Lázadása nem felvilágosult, nem *elvből* harcol a konfuciánus etika megnyomorító volta ellen, hanem mert „saját bőrén érzi”⁷⁴⁷. Saját személyes élménye

⁷⁴⁴ Ørjasæter 2006: 31.

⁷⁴⁵ Wu Shangping É. n.: 79.

⁷⁴⁶ Cao 1959: 91.

⁷⁴⁷ Wang Lijuan 2007: 106.

adhatna ugyan inspirációt és táptalajt egy nagyobb harchoz, de Fanyiban nem maradt ehhez életerő. Harca korlátolt. Látja a szabadságot, a fényt az alagút végén, de nem tud túllépni önmagán.

Amint azt a „Nóra-jelenség”-nél megfogalmaztam, a kínai lányok (akár irodalmi művek szereplői, akár hús-vér, mindennapi nők), akik Nóra bátor tettén fellelkesülve elhagyták otthonukat, azt, Nórával ellentétben, nem egyedül tették, hanem szerelmükre támaszkodva. A függés, amit ők maguk mögött akartak hagyni, az apai önkény, de a cél nem az önálló boldogulás, a szó valódi értelmében vett *függetlenség*, hanem a szabad szerelem volt. Zhang Liming szerint a korabeli kínai nők ideálja a 为爱而活 *wei'ai er huo*, vagyis „a szerelemért élés” volt, amely veszélyes tanácsadó: ennek eléréséhez nagyon sok mindennel kell szembeszállni, a szerelem pedig ingatag, és sok nő ezért a végén mindent elveszít.⁷⁴⁸ A kínai nők azonban lázadásukban is egy férfitől függnek, Sanderson egyenesen azt állítja: még a felvilágosult kínai nőt is férfiak irányítják.⁷⁴⁹

Ibsen Nórája azért nem maradhat, mert elvesztette hitét a házasságban, a társadalom törvényei és a vallás sem jelentenek már számára fogódzót, „tájékozódnia kell”; „látnia kell, kinek van igaza: a társadalomnak-e vagy neki”.⁷⁵⁰ Nóra azért távozik, hogy „megbirkózzon a saját maga megnevelésével”.⁷⁵¹ A „kínai Nórák” „önállósága” viszonylagos: a nagy lépést is csak a „hátszág” biztos tudatában teszik meg, és a legtöbb darabban a modern eszmék „művelésében” is szerelmüktől (általában egy értelmiségi fiatalembertől) függenek.⁷⁵² Abban, hogy a kínai hősnők számára fel sem merül az egyedül távozás lehetősége, valószínűleg mind a női lét kiszolgáltatottsága felett érzett bizonytalanság, mind a szabad szerelem iránti, eddig elnyomott vágy szerepet játszik, amely mindkét tényező a kínai társadalom sajátosságaiból fakad.

Fanyiban fel sem merül, hogy egyedül menjen el. Lázadásában is Pingtől függ, a férfi döntése, mi történik vele. Sorsát nem tudja a saját kezébe venni, mint Nóra. Fanyi nem a függést akarja levetkőzni, hiszen egyik függést felcserélné a másikra, sőt, úriasszony mivoltát odadobná, hogy Sifenggel együtt Ping ágyasa legyen.⁷⁵³ Ez még inkább aláhúzza korábbi feltevésemet, miszerint a kínai nők korabeli „feminizmusa” nélkülözi a nyugati

⁷⁴⁸ Zhang Liming 2002: 89.

⁷⁴⁹ Sanderson 2010: 38.

⁷⁵⁰ Ibsen 1966: 494–495.

⁷⁵¹ Ibsen 1966: 493.

⁷⁵² Sanderson 2010: 34.

⁷⁵³ Van, aki szerint Fanyi „kényelmes”, nem tudja elszánni magát, hogy feláldozza úriasszony életét. Magam nem értek egyet ezzel az állítással. Erről csak akkor bizonyosodhatnánk meg, ha Fanyi Pinggel alkudozni kezdene a körülmények miatt, de mi csak annyit tudunk meg, hogy kétségbeesésében az „édes hármas” életet is vállalná Ping és Sifeng mellett.

büszke női öntudatot. Fanyi alakja típus lesz, egy generációnyi kínai nő vívódását jeleníti meg.

Kissé kategorikusnak tartom Wu Shangping kijelentését, miszerint „Nóra lázadása kitartó és alapos, Fanyié önző, bosszúszomjas és szűklátókörű.”⁷⁵⁴ Pontosan a két korabeli társadalom és kultúra különbözőségéből fakad a két nő lázadásának mássága, és mindkettőjüket saját kereteik között kell vizsgálni és megítélni, összehasonlítani csak ennek tudatában lehet. Nóra azért mehet el, mert Ibsen a darab során, különféle módszerekkel, de végig érezteti, hogy a norvég társadalom, ha nem is könnyen, de már ad lehetőséget egy nőnek, hogy az megálljon a saját lábán. Zheng Hansheng 郑汉生 Lindéné alakját hozza példának, aki nem az úrinők gondtalan életét éli, hanem nehéz munkából tartja el magát, de bűn és megalkuvás nélkül képes erre.⁷⁵⁵ A *Nóra* implicálja, hogy a korabeli Európában már adottak voltak az objektív gazdasági feltételek egy nő önállóságához.

A 20. század eleji Kínáról ez még nem mondható el. Cao Yu nőképe korszerű. Fanyi éppen korlátolt harca által lehet a kínai nő típusa ebben az átmeneti korban. Amellett, hogy alakja – Nórához hasonlóan – univerzális értelmezésben az emberi méltóságért folytatott küzdelem szimbóluma lesz, nemzeti színezettel is megtelik. Yang Zhi véleménye szerint azzal, hogy Cao Yu darabjainak cselekménye rendszerint tragédiába torkollik, az író azt próbálja jelezni, hogy az egyén tragédiája a kínai történelem és társadalom földjében gyökerezik, ahol a konfuciánus-feudális hagyományok minden jogot a férfiak kezébe adnak.⁷⁵⁶ Azt gondolom, nem is a „férfiak keze” a hangsúlyos, hanem az a tény, hogy az egyén sorsa a közösséggel szemben a kínai történelem során sosem volt hangsúlyos, és ez ennek az évezredes hagyománynak a megváltoztatásáért vívott harc csak hosszú idő alatt és sok véráldozat árán lehet eredményes.

Mair értelmezésében a *Zivatar* vége (az elhalálozások kivételével) emlékeztet a *Nóra* végkifejletére: a színpadon egy magányos családfő marad, mi pedig tanúi vagyunk egy otthon szétesésének, ami valójában sosem létezett. A különbség azonban, hogy míg Nóra meg tudja tenni a nagy lépést, addig Zhou Fanyi és Lu Siping sorsa csapdát illusztrál: a kínai nők számára otthonuk elhagyásának lehetetlen voltát.⁷⁵⁷ Fanyi a hagyományos kínai nő és a modern kínai nő egy személyben: sorsa, hogy egyik életben sem lehet boldog.

⁷⁵⁴ Wu Shangping 2005: 79.

⁷⁵⁵ Zheng Hansheng 2008: 59.

⁷⁵⁶ Yang Zhi 2008: 25.

⁷⁵⁷ Mair 2001: 861.

Zhou Fanyi olyan Nóra, aki végül *nem megy el*. Cao Yu megértette Ibsent: nem lemásolta őt, hanem saját társadalom- és világlátásához szabta, és a kínai valóságra alkalmazta a tőle tanultakat. Ha elmegy, Fanyi csak Nóra „kínai kiadása” lett volna, és mint ilyen, a kínai társadalom számára nem lehetett volna hiteles alak. Így viszont egy hagyományos értékek és modern ideálok között vergődő fiatal nő, hiteles képviselője kora kínai asszonyainak.⁷⁵⁸

Itt lenne igazán releváns melléktéma a *Napkelte* hősnőjének, Chen Bailunak az elemzése. Sokan őt is Nórához hasonlítják, azzal a különbséggel, hogy ő Lu Xun „két útja” közül a másikat választotta. A „visszajön” lehetőséget többen bővített változatban is értelmezik, tehát Fanyi tulajdonképpen ide tartozik: ő *el sem ment*. Chen Bailu elment. Ő már élt házasságban; megtapasztalta, hogy egy férfitől való függésben a nő elveszíti önállóságát, szabadságát. Neki erre már igénye van, őt mélyebben megérintette az egyén szabadságának eszménye, mint Fanyit. Chen Bailu azért lépett ki a házasságból, hogy megértse a szerelmet. De egy nő csak akkor élhet az ideáljainak, ha anyagilag független. Egyébként kiszolgáltatottá válik a társadalomnak, és függetlenségét nem tudja erkölcsi züllés nélkül megtartani. Ahogy Liu Ba 刘芭 fogalmaz, az öngyilkosság a nő egyetlen fegyvere, hogy kifejezze tiltakozását a férfijogú társadalom ellen, és hogy méltó módon fejezze be az életét.⁷⁵⁹

Chen Bailu „léha” élete közepette sem vesztette el emberségét, érzelmeit. Nem tud megalkudni, vágyja a szépet, a jót, a szabadságot. Mint Fanyi, a felszabadulás útján csak kis utat jár be.⁷⁶⁰ Bár harcuk egyelőre elbukik, de Cao Yu felmagasztalja a nők teherbírását, áldozatkészségét. Mindkét nő sorát tekintve számtalan kutató vonja le a tanulságot, amelyet véleményük szerint Cao Yu közvetíteni akart: ebben a társadalomban a nők még nem lehetnek szabadok. Amíg a nők harca személyes szabadságukért nem kapcsolódik össze társadalmi reformmal, addig bukásra van ítélve.⁷⁶¹ Addig, ha ki is vívják szabadságukat, annak rendszerint akkora az ára, amit utólag már nem akarnak megfizetni.

⁷⁵⁸ Luo 2016: 12.

⁷⁵⁹ Liu Ba 2004: 35–36.

⁷⁶⁰ Gao 2006: 67.

⁷⁶¹ Qin 2000: 237.

XV. ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomban szerettem volna bemutatni a 20. század első harmadának nagy léptékű váltoásaival szembenező Kínáját. A történelmi háttér ismerete elengedhetetlen, ha meg akarjuk ismerni és érteni egy kor jellemző gondolkodásmódját. Véleményem szerint nincs még egy művészeti ág, amely annyira pontosan, híven és árnyaltan meg tudja őrizni egy kor szellemiségét, a benne élők életélményeit az örökkévalóságnak, mint az irodalom. A sokezer éves kínai irodalom ebben a korszakban szintén forradalmi változásokat él meg és szintetizál eddigi jellemzőivel és értékeivel. Irodalmi és zurnalisztikai alkotások, cikkek, novellák, versek és regények milliói tanúskodnak az ember útkereséséről, az értelmiségié, írók erőfeszítéseiről, hogy a köznépet az irodalom részesévé tegyék, valamint ennek egyértelmű sikeréről.

A kor fontos jellegzetessége, hogy a kínai irodalom folyamán mindig is harmadrangú műnem, a dráma meghatározó szerephez jut. A színház fontos kulturális és társadalmi szerepet vállal: az elmék megreformálását, ez azonban nem megy formai és tartalmi megújulás nélkül. Kína hagyományos dráma művészete, a *xiqu* az a táptalaj, amelyre az új, nyugati hatások hullanak. Bár a nyugati dráma adaptált változata, a *huaju* sok tekintetben gyökeresen eltér a hazai hagyományoktól, a *xiqu* ereje megkérdőjelezhetetlen. Sosem szűnt meg hatást kifejteni, az igazán maradandót pedig azok a drámaírók alkották, akik nem törekedtek megtagadni, hanem becsülték, és kreatívan beépítették műveikbe a *xiqu* érdemeit.

A *huaju* útja rögös volt Kínában. Fogadtatása vegyes volt, a nyugati művek által inspirált kezdeti „utánpótlások” hullámszerű minőségűre sikerültek. El kellett telnie egy bizonyos időnek, amíg a kínai drámaírók kikísérletezték, hol van az egyensúlyi pont a hagyomány és az újítás között. Erre a pontra helyezkedve tudták egyedül megszólítani a közönséget, és befogadóvá tenni azt az új eszmék iránt. A *huaju* lassan gyökeret eresztett kínai földben, és a szükséges mértékben sinizálódott. Nem maradt idegen importtermék, és nem is olvadt be a hagyományos drámai formák közé. Bár jelentősége abban a korban volt kiemelkedő, a számtalan előadóforma egyikeként azóta is részét képezi Kína élénk színházi életének.

Cao Yu olyan korban élt és alkotott, amely „kihívta, aláaknázza, majd elsöpörte”⁷⁶² a monarchikus államformát, a hagyományos konfuciánus kultúrát, a régi társadalmi és a nagycsaládi rendszert. Egy új Kína volt születőben, amelynek azonban még gazdasági problémákkal, társadalmi igazságtalanságokkal, és politikai csatározásokkal kellett

⁷⁶² Hu 1972: 29.

megbirkóznia. Cao Yu drámái, mivel ezekből a változásokból sokat visszatükröznek, nagyban hozzájárulnak ennek a bonyolult átmeneti kornak a megismertetéséhez.

A „helybe jött” *huaju* és a kezdetektől drámai hajlamú Cao Yu találkozásából született számos a modern kínai drámairodalom legkiemelkedőbb alkotásai közül. Az író élete, érzékenysége és személyes tapasztalatai, illetve a vágy ezek megosztására, mindvégig a drámaírás felé sodorták őt. Művészi ihlet hajtotta, de öntudatlanul fontos társadalmi szerepet is felvállalt: drámáiban megörökítette korának sok tipikus alakját, azok küzdelmeit és vívódásait, életük hátterében aprólékosan és élénken megrajzolva a korabeli kínai társadalmi viszonyokat.

A *Zivatar* a modern kínai drámatörténet vízvázalasztó jelentőségű műve. Jelentősége sokrétű. Kína büszkesége, hogy Cao Yu drámájával a nyugati minta „kitanulása” és „begyakorlása” után húsz évvel már minőségi kínai alkotás született a műfajban.⁷⁶³ Témája szerint gyakran családi tragédiaként (*jiating beiju* 家庭悲剧) határozzák meg, keretein túl viszont olyan egyetemes jelenségekre mutat rá, mint például az egyén elhagyatottsága, a meghasonlottság, egy misztikus sorstudat, amelyben az „öröklődés” és a külső körülmények együtt alakítják a tragédiát, valamint az emberi élet hiábavalósága.

A kor irodalmi életére meghatározó hatással volt Henrik Ibsen drámai művészete, és még inkább a neki tulajdonított társadalmi munkásság. Az ún. ibsenizmus a kínai értelmiség jelszavává, követendő eszmeiségévé vált. A *Nóra* sosem látott, felforgató hatást fejtett ki a kínai társadalom minden körében; lehet állítani, hogy a „Nóra-jelenség”-nek nevezett irodalmi-kulturális-szellemi diskurzus évtizedeken át meghatározta a modern kínai (dráma)irodalom fejlődését.

Cao Yure bár jelentős hatást tett a nyugati dráma és mindenekelőtt Ibsen, darabjai mindvégig, úgy stílusukban, mint témájukban ízig-vérig kínaiak maradtak. Az író minden tudását, amit a modern nyugati drámától tanult, arra fordította, hogy híven ábrázolja a korabeli kínai társadalmat. Ahogy Chen Zhiyi 陈志毅 fogalmaz, Cao Yu „bátran magába szívta a nyugati dráma érdemeit, megemésztette azt, és kiegyensúlyozottan használta fel a saját céljaira”⁷⁶⁴. Az alkotói folyamat, ismerve Cao Yu költői ihletettségét, valószínűleg nem volt ennyire tudatos, de a végeredmény szempontjából egyetértek Chen állításával. A *Zivatar* ötvözi a nyugati drámaelmélet hagyományait és technikáját a modern kínai társadalom

⁷⁶³ Eberstein 1990: 47.

⁷⁶⁴ Chen Zhiyi 2001: 68.

realista ábrázolásával, ezért nevezik Yue mellett sokan „a kínai típusú tragédia első nagy klasszikus példájának”⁷⁶⁵.

A forradalmi társadalmi változások nem hagyhatták érintetlenül a nőket, ezt a mindaddig szerényen a férfiak árnyékában meghúzódó társadalmi csoportot. A hagyományos erkölcsiség értelmében, mind átvitt, mind konkrét értelemben egészen addig szemlesütve-fejlelhajtvá járó asszonyok és lányok évezredek után végre felemelhettkék tekintetüket, és meglátták egy új, másfajta élet lehetőségét. A női szerepek újraértelmezése, újrafogalmazása a kor egyik legnagyobb társadalmi kihívása volt. A lelkesedés, a szándék a változtatásra nem hozott mindig gyors és kielégítő eredményt, de egy folyamatot mindenképpen elindított. Az átmeneti időszak asszonyai és lányai nem tudták eldönteni, melyik korhoz tartoznak, harcot vívtak a társadalommal és önmagukkal, hogy megtalálják útjukat. Ez az útkeresés nemcsak a korban tömegesen megjelenő női írók és költők műveiben tükröződik, szinte minden haladó gondolkodású férfi író is foglalkozott ezzel a kérdéssel. A nemi szerepek újradefiniálása összekapcsolódott és összemosódott az egyén kiválásával a kollektívából. A nők emancipációjához képest is elsődleges fontosságú az *ember* kiszabadulása volt a társadalmi hierarchia szorításából.

A nők helyzetének átértékelése természetesen nem ment zökkenőmentesen. Egy évezredek óta férfijogú alapon működő társadalomban a nők nem tudnak egyszerre egyenrangúvá válni. Sokszor és erősen kellett konfrontálódni, sok úttörő szellemiségű nő és férfi kellett ahhoz, hogy a két nem társadalmi szerepének súlyát közelítsék egymáshoz, kiegyensúlyozzák. Az előítéletek nemcsak a férfiakban, a nőkben magukban is sokáig éltek, a társadalmi közgondolkodásban pedig bizonyos fokig a mai napig, a modern Kínában is jelen vannak.

Férfi és nő kapcsolata az irodalom örök témája. A korabeli irodalom minden műfaja megörökítette a két nem bizonytalanságait, útkeresését, egymáshoz való viszonyának újraértékelését. A színpad drámaisága tökéletes eszköz ennek a drámai folyamatnak a dokumentálására és megjelenítésére. A kor drámaiban hangsúlyos szerepet kap a hagyományosan és modernül értelmezett férfi és női szerepek ütközése, amely ütközés ábrázolásából – tézisem szerint – a modern kínai tragédia megszületett.

Dolgozatomban a férfi és női nemi szerepeket vizsgáltam Cao Yu *Zivatar* című drámájában. Igyekeztem áttekinteni a *Zivatar*val foglalkozó kritikai szakirodalom főbb trendjeit és elméleteit, valamint, azokkal egyetértésben vagy azok ellenében, megfogalmazni

⁷⁶⁵ Yue 2005: 180.

saját értelmezésemet. A *Zivatar* összetett, sokféleképpen értelmezhető mű, szereplői vitatható, komplex alakok; típusok és mégis egyénítettek. Bízom benne, hogy a darab sokoldalú elemzésével sikerült képet adnom ennek a korszaknak a gazdag gondolati és érzelmi világáról, valamint, hogy valamelyest hozzájárultam a 20. század eleji kínai társadalomban alakuló férfi és női nemi szerepek mélyebb megismeréséhez.

Felhasznált irodalom

Elsődleges források:

CAO YU 曹禺 1959. *Zivatar*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

CAO YU 曹禺 2009. *Leiyu* 雷雨. [Zivatar.] In: *Xiju mingpian* 戏剧名篇. [Híres színművek.] Changchun: Shidai wenyi chubanshe, 1–161.

CAO YU 曹禺 2010. *Cao Yu zhishu* 曹禺自述. Beijing: Xinhua chubanshe.

IBSEN, Henrik 1966. *Babaszoba*. In: *Henrik Ibsen színművei*. II. kötet. Budapest: Magyar Helikon, 427–497.

EURIPIDÉSZ 1964. *Tíz tragédia*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

LU XUN 鲁迅 1987. *Lu Xun quanji* 鲁迅全集. [Lu Xun összes művei.] Beijing: Renmin wenxue chubanshe.

RACINE, JEAN 1992. *Phaedra*. Budapest: Sós Antikvárium.

Másodlagos források:

BI LEI 毕垒 2001. „Renxing zai leiyu xia bengfa 人性在雷雨下迸发.” [Az emberi természet zivatarban tör utat magának.] *Feixiang de wenzi* 飞翔的文字 2001.3: 31–32.

BRUSTEIN, ROBERT 1962. *The Theatre of Revolt*. New York: Little.

CHANG, KANG-I SUN – OWEN, STEPHEN (eds.) 2010. *The Cambridge History of Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHEN JUN 陈军 2009. „Lun Leiyu 'xumu' yu 'weisheng' de zuoyong 论《雷雨》序幕与尾声的作用.” [Az előhang és az utóhang szerepe a Zivatarban.] *Wenyi zhengming* 文艺争鸣 2009.3: 118–122.

CHEN LU 陈璐 2007. „Edipusi qingjie” de zhongxi beiju bijiao – cong jingshen fenxixue de jiaodu fenxi *Edipusi wang yu Leiyu* '俄狄浦斯情结' 的中西悲剧比较 – 从精神分析学的角度分析《俄狄浦斯王》与《雷雨》.” [Az Ödipusz-komplexus a kínai és a nyugati tragédiában – az *Oedipus király* és a *Zivatar* pszichoanalitikus szempontú elemzése.] *Jiujiang zhiye jishu xueyuan xuebao* 九江职业技术学院学报 2007.3: 67–81.

- CHEN, SHOUYI 1961. *Chinese Literature. A Historical Introduction*. New York: The Ronald Press Company.
- CHEN XIANGNAN 陈向楠 2008. „Yi'ekasite xingxiang he Lu Shiping xingxiang duibi – fenxi *Edipusi wang* he *Leiyu* 伊俄卡斯忒形象和鲁侍萍形象对比 – 分析《俄狄浦斯王》和《雷雨》.” [Iokaszté és Lu Shiping alakja – Az *Oedipus király* és a *Zivatar* összehasonlítása.] *Xiangchao* 湘潮 2008.1: 75–76.
- CHEN YAO 陈瑶 2004. „Xiatianli de yige chunmeng – *Leiyu* zhong Zhou Chong xingxiang zaitan 夏天里的一个春梦 – 《雷雨》中周冲形象再探.” [Tavaszi álom a nyárbán – A *Zivatar* Zhou Chong alakjának újraértelmezése.] *Huanggang shifan daxue xuebao* 黄冈师范大学学报 24.4: 33–35.
- CHEN YANWEN 陈彦文 É.n. „Yige kongxing de meili – jiexi *Leiyu* zhong Zhou Ping de neixin chongtu 一个空形的美丽 – 解析《雷雨》中周萍的内心冲突.” [Az üresség szépsége – A *Zivatar* Zhou Pingjének belső vívódása.] *Shidai wenxue* 时代文学 22–23.
- CHEN ZHIYI 陈志毅 É.n. „*Leiyu* de biao zhi yi yi 《雷雨》的标志意义.” [A *Zivatar* korszakalkotó jelentősége.] *Zhongwai mingzuo shangxi* 中外名作赏析 67–68.
- CHI JINGYAN 池景彦 2009. „Yong jingshen fenxixue jiedu *Leiyu* zhong de Fanyi xingxiang 用精神分析学解读《雷雨》中的繁漪形象.” [A *Zivatar* Fanyijának pszichoanalitikus elemzése.] *Anhui wenxue* 安徽文学 2009.3: 163.
- CUI JINHUA 崔锦华 2008. „'Neng zhengjiu ta de nüren dagai shi ta ba!' – tan *Leiyu* zhong Zhou Ping dui Sifeng de ganqing '能拯救他的女人大概是她吧!' – 谈《雷雨》中周萍对四凤的感情.” [„Talán ő az, aki megmentheti!” – A *Zivatar* Pingjének érzelmei Sifeng iránt.] *Yuwen xuekan* 语文学刊 2008.6: 113–114.
- DER-WEI WANG, DAVID (ed.). 2017. *A New Literary History of Modern China*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- DOLBY, WILLIAM 1976. *A History of Chinese Drama*. London: Elek Books Limited.
- DOU GUANGHAN 窦广涵 2008. „Diyuli de yi tuan huo – *Leiyu* zhong Fanyi xingxiang qianxi 地狱里的一团火 – 《雷雨》中繁漪形象浅析.” [Tűzgömb a pokolban – A *Zivatar* Fanyi-alakjának rövid elemzése.] *Wenxue yuyanxue yanjiu* 文学语言学研究 2008.7: 11–14.

- EBERSTEIN, BERND (ed.) 1990. *A Selective Guide to Chinese Literature 1900–1949*. Vol. IV. Leiden – New York – Kobenhavn – Köln: E. J. Brill.
- FAN ZHIWEI 樊志伟 2007. „Zhongguo huaju de lichengbei – tan *Leiyu* zai Zhongguo huajushishang de diwei 中国话剧的里程碑 谈《雷雨》在中国话剧史上的地位.” [A modern kínai dráma mérföldköve – A *Zivatar* drámatörténeti jelentősége.] *Wenhua yanjiu* 文化研究 2007.11: 185–186.
- FEI, CHUNFANG FAYE (ed. and trans.) 2002. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- FU SHUINU 付水怒 2007. „Xiao renwu da juese – shixi *Leiyu* zhong de Zhou Chong 小人物大角色 – 试析《雷雨》中的周冲.” [Kis alak nagy szerepe – A *Zivatar* Zhou Chongjának elemzése.] *Wenxue yuyanxue yanjiu* 文学语言学研究 2007.8: 100–102.
- FU XIANGLI 傅湘莉 2012. „Xiju *Leiyu* zhong nüxing xingxiang de zai fenxi 戏剧《雷雨》中女性形象的再分析.” [A *Zivatar* nőalakjainak újbóli elemzése.] *Hunan xingzheng xueyuan xuebao* 湖南行政学院学报 2012.1: 104–108.
- GÁLIK, MARIÁN 2006. „Some Remarks on Deviant Love and Violence in Three Modern Chinese Decadent Plays.” In: SANTANGELO, PAOLO – GUIDA, DONATELLA (eds.). *Love, Hatred and Other Passions. Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*. Leiden – Boston: Brill, 331–341.
- GALLA ENDRE 1977. „Az európai reneszánsz példája a modern kínai irodalom genezisében.” *Filológiai Közlöny* 23.1: 24–31.
- GALLA ENDRE 1986. „Korforduló a századfordulón. Beszélgetés a „nyitás” és „modernizálódás” kezdetéről.” *Élet és tudomány* 1986.43: 1354–1355.
- GAO YUEJUAN 高月娟 2006. „Nüxingzhuyi shijiao xia de Cao Yu chuanguo 女性主义视角下的曹禺创作.” [Cao Yu életműve feminista szemmel.] *Shidai wenxue* 时代文学 2006.6: 66–67.
- GERNET, JACQUES 2001. *A kínai civilizáció története*. Budapest: Osiris Kiadó.
- GOLDSTEIN, JOSHUA 2003. „From Teahouse to Playhouse: Theaters as Social Texts in Early-Twentieth-Century China.” *The Journal of Asian Studies* 62.3: 753–779.
- GU FENGWEI 顾凤威 2007. „Weiwu shiguan yu Zhongguo nüxingzhuyi wenxue sichao 唯物史观与中国女性主义文学思潮.” [A materialista történelemszemlélet és a kínai feminista irodalom ideológiája.] *Wenxue lilun yu piping* 文学理论与批评 2007.4: 27–35.

- HE, CHENGZHOU 2004. *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*. Oslo: Oslo Academic Press.
- HE MENGXIA 何孟霞 – FU XUEMIN 傅学敏 2009. „Xi Zhou Ping de wenti shijian yu ta de wenti xingge 析周萍的问题事件与他的问题性格.” [Zhou Ping problémás esetének és problémás jellemének elemzése.] *Tangu lunjin* 谈古论今 2009.9: 177–178.
- HONT FERENC (szerk.) 1986. *A színház világtörténete*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- HOU JIAN 侯健 (ed). 1998. *Hu Shi mingzuo xinshang* 胡适名作欣赏. [Hu Shi jelentősebb műveinek szemléje.] Beijing: Zhongguo heping chubanshe.
- HU, JOHN Y. H. 1972. *Ts'ao Yu*. New York: Twayne Publishers Inc.
- HUA AIFANG 华爱芳 2007. „Xi Fanyi xingxiang tixian de minzu beiju neihan 析繁漪形象体现的民族悲剧内涵.” [A nemzeti tényező jelenléte Fanyi tragédiájában.] *Huaihua xueyuan xuebao* 怀化学院学报 26.11: 44–45.
- HUANG, SONGKANG 1957. *Lu Xun and the New Culture Movement of Modern China*. Amsterdam: Djambatan.
- IDEMA, WILT – HAFT, LLOYD 1997. *A Guide To Chinese Literature*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan.
- KARL, REBECCA 2012. „Feminism in modern China.” *Journal of Modern Chinese History* 6.2: 235–255.
- H. D. F. KITTO 1939. *Greek Tragedy*. London: Methuen.
- LAU, JOSEPH S. M. 1970. *Ts'ao Yü. A Reluctant Disciple of Chekhov and O'Neill. A Study in Literary Influence*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- LI CHUANZHANG 李传璋 2007. „Qidai tianmi aiqing de tianzhen nüpu – wo kan Sifeng de beiju 期待甜蜜爱情的天真女仆 – 我看四凤的悲剧.” [A mézédés szerelmet váró ártatlan cseléd lány – ahogy én látom Sifeng tragédiáját.] *Anhui shifan daxue xuebao* 安徽师范大学学报 35.4: 477–480.
- LI NAILING 李乃岭 2009. „Dui jiang *Leiyu* zuowei 'shehui wentiju' wudu wujie xianxiang de fansi 对将《雷雨》作为‘社会问题剧’误读误解现象的反思.” [Gondolatok a *Zivatar* társadalmi problémadrámának történő félreértelmezéséről.] *Jiyuan zhiye jishu xueyuan xuebao* 济源职业技术学院学报 8.3: 61–63.
- LI RUGUO 李儒国 2006. „Cong Nala dao Fanyi kuitou liang ge nüxing de beiju mingyun 从娜拉到繁漪窥透两个女性的悲剧命运.” [Nórától Fanyi-ig: két nő tragikus

- sorsának áttekintése.] *Hubei guangbo dianshi daxue xuebao* 湖北广播电视大学学报 2006.23.5: 50–52.
- LI XINHAO 李昕皓 2012. „You qeshi dailai de sikao – cong *Zhongshen dashi* bing jiehe Lu Xun *Nala zou hou zenyang* tan dui wusi „gexing jiefang” de renshi 由缺失带来的思考 – 从《终身大事》并结合鲁迅《娜拉走后怎样》谈对五四”个性解放”的认识.” [A veszteség ihlette reflektáció – A május negyedike mozgalom egyéniségfelszabadító eszmeisége a *Legnagyobb dolog az életben* és a *Mi történik, miután Nóra elmegy?* tükrében.] *Shanxi meitan guanli ganbu xueyuan xuebao* 山西煤炭管理干部学院学报 2012.25.2: 59–61.
- LI YAN 李燕 É.n. „*Leiyu* zhong de 'sanyi lü' 《雷雨》中的三一律.” [A hármas egység megjelenése a *Zivatarban*.] H.n.: 35–37.
- LI YUNHAI 李运海 2008. „Yi ge heise de linghun – *Leiyu* zhong de Zhou Puyuan xingxiang chutan 一个黑色的灵魂 – 《雷雨》中的周朴园形象初探.” [Egy sötét lélek – A *Zivatar* Zhou Puyuanjének vizsgálata.] *Du yu xie* 读与写 2008.9: 97–98.
- LI ZHEFENG 李哲峰 2007. „Yige bu zhide tongqing de shouhaizhe – dui Zhou Puyuan de wenhua jiedu 一个不值得同情的受害者 – 对周朴园的文化解读.” [Egy együttérzésre érdemtelen áldozat – Zhou Puyuan vizsgálata.] *Yuwen jiaoxue tongxun* 语文教学通讯 2007.4: 35.
- LIU BA 刘芭 2004. „Chen Bailu shi 'duoluo' de Nala ma? 陈白露是'堕落'的娜拉吗?” [Chen Bailu egy „lecsúszott Nóra”?] *Chengdu daxue xuebao* 成都大学学报 2004.3: 34–36.
- LIU CHUNGUANG 刘春光 – YAN YAN 闫妍 2012. „Nala qingjie – wusi shiqi Zhongguo nüxing yishi de chubu juexing 娜拉情结 – 五四时期中国女性意识的初步觉醒.” [Nóra-komplexus – A női öntudat első ébredése a május negyedike korszak Kínájában.] *Chifeng xueyuan xuebao* 赤峰学院学报 33.6: 13–15.
- LIU YEYUAN 刘晔原 2002. *Xiju yingshi wenyixue* 戏剧影视文艺学. [Dráma- és filmművészet.] Beijing: Beijing guangbo xueyuan chubanshe.
- LUK, YUN-TONG 1990. *Studies in Chinese-Western Comparative Drama*. Hongkong: The Chinese University Press.
- LUO XISHA 罗茜莎 2016. „Cao Yu dui Yibusheng de jiejian he chaoyue – Yi *Nala* he *Leiyu* wei li 曹禺对易卜生的借鉴和超越 – 以《娜拉》和《雷雨》为例.” [Ibsen

- Cao Yu számára: minta, amelyet követett és meghaladott. A *Nóra* és a *Zivatar* alapján.] *Qingnian wenxuejia* 青年文学家 2016.18: 10–12.
- MA HONGJI 马宏基 2007. „Lun *Leiyu* dui Zhongguo xiju chuantong de tupu yu chaoyue 论《雷雨》对中国戏剧传统的突破与超越.” [A *Zivatar* megtöri és meghaladja a kínai színházi hagyományokat.] *Dongyue luncong* 东岳论丛 28.6: 53–56.
- MA JIDENG 马冀等 (szerk.) 2001. *Xin qingnian xuancui* 新青年选粹. [Válogatás az Új Ifjúság legjavából.] Shenyang: Lianing daxue chubanshe.
- MA JUNSHAN 马俊山 1992. *Cao Yu: lishi de tujin yu huixuan* 曹禺: 历史的突进与回旋. Beijing: Zhongguo gongren chubanshe.
- MA YUE 马跃 2004. „Cong Cao Yu de rensheng qinghuai kan *Leiyu* zhong de Edipusi qingjie 从曹禺的人生情怀看《雷雨》中的俄狄浦斯情结.” [Ödipusz-komplexus a *Zivatarban*, Cao Yu életérzése alapján.] *Xueshu jiaoliu* 学术交流 2004.5: 146–149.
- MAIR, VICTOR H. (ed.) 2001. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
- MAO JINLING 毛金玲 É. n. „Ta jiujiang shi zenmeyang de yi ge ren – qianxi *Leiyu* zhong Zhou Puyuan de yishu xingxiang 他究竟是怎么样的一个人 – 浅析《雷雨》中周朴园的艺术形象.” [Mégis milyen ember ő? – A *Zivatar* Zhou Puyuanjének rövid elemzése.] *Wenhua shidian* 文化视点: 108.
- MCDUGALL, BONNIE S. – LOUIE, KAM 1997. *The Literature of China in the Twentieth Century*. London: Hurst and Company.
- MOI, TORIL 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- NIENHAUSER, WILLIAM H. JR. 1986. *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- ØRJASÆTER, KRISTIN 2005. „Mother, wife and role model.” *Ibsen Studies* 5:1, 19–47.
- PADERNI, PAOLA 2006. „The Language of Anger and Shame in Juridical Sources: Further Considerations on Women Suicides in Eighteenth-Century China.” In: SANTANGELO, PAOLO – GUIDA, DONATELLA. (eds.) 2006. *Love, Hatred and Other Passions. Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*. Leiden – Boston: Brill, 382–393.

- QIAN LIQUN 钱理群 – WEN RUMIN 温儒敏 – WU FUHUI 吴福辉 1998. *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* 中国现代文学三十年. [A modern kínai irodalom harminc éve.] Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- QIAN LIQUN 钱理群 2007. *Da xiao wutai zhi jian – Cao Yu xiju xinlun* 大小舞台之间 – 曹禺戏剧新论. [Kis és nagy színpad között – Cao Yu drámai művészete.] Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- QIN WEI 秦薇 É.n. „Fengfu shensui de neihan, zhenhan renxin de beiju – shilun Nala yu Fanyi liangwei nüxing beiju mingyun de bijiao 丰富深邃的内涵，震撼人心的悲剧试论娜拉与繁漪两位女性悲剧命运的比较.” [Mély mondanivaló és megrázó tragédia – Nóra és Fanyi, két asszony tragikus sorsának összehasonlítása.] *Xueshu tantao* 学术探讨 237.
- QIU HUANXING 邱焕星 2007. „Xinzao de huanying – Zhou gongguan zhong san ge nanren de aiqing „leiyu” 心造的幻影 – 周公馆三个男人的爱情雷雨.” [A szív délibábja – a Zhou-ház három férfialakjának szerelmi „vihara”.] *Yuwen xuekan* 语文学刊 2007.8: 88–91.
- REN XIURONG 任秀荣 2007. „Zhou Fanyi he gu Xila Meidiya de xingge beiju 周繁漪和古希腊美狄亚的性格悲剧.” [Zhou Fanyi és az ókori görög Medeia – a hősnő természetéből adódó tragédia.] *Yuncheng xueyuan xuebao* 运城学院学报 2007.25.1: 43–45.
- SANDERSON, VICTORIA 2010. *Performing the Chinese Nora. Male-constructed Nora figures in Lu Xun's Regret for the Past and Mao Dun's Creation*. (B.A. thesis). Sydney: University of Sydney.
- SHEN SHASHA 沈莎莎 É. n. „Wuqing wuyi zibenjia – yuoxue yourou Zhou Puyuan. Jingdian mingzhu Leiyu chong duhua ganwu 无情无义资本家 – 有血有肉周朴园. 经典名著《雷雨》重读话感悟.” [Érzéketlen tőkés mágánás – hús-vér Zhou Puyuan. A Zivatar újraértelmezése.] *H. n.*: 37–38.
- SONG JIANHUA 宋剑华 2011. „Cuowei de duihua: lun 'Nala' xianxiang de Zhongguo yanshuo 错位的对话：论 “娜拉” 现象的中国言说.” [A félreértett párbeszéd: a „Nóra-jelenség” értelmezése.] *Wenxue pinglun* 文学评论 2011.1: 122–129.

- SONG JIANJUN 宋建军 2009. „Mohu de nan zhujue – lüelun Zhou Ping de suzao 模糊的男主角 – 略论周萍的塑造.” [Az elmosódó férfi főhős – Zhou Ping megformálásáról.] *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu* 中国现当代文学研究 2009.10: 103–105.
- SONG JINGJING 宋敬敬 – NIU RUILIAN 牛瑞莲 2009. „Ershi shiji nüxingzhuyi zai Zhongguo de fazhan 二十世纪女性主义在中国的发展.” [A 20. századi feminizmus fejlődése Kínában.] *Liaoning xingzheng xueyuan xuebao* 辽宁行政学院学报 11.8: 124–125.
- SONG LIMIN 宋立民 2006. „Mianchang, chenzhong er bing bu liaoliang de jijing – zhide zhuyi de Leiyu de xumu he weisheng 绵长、沉重而并不嘹亮的寂静 – 值得注意的《雷雨》的序幕和尾声.” [Hosszú, nehéz és tompa csend – A Zivatar figyelemreméltó előhangja és utóhangja.] *Jingdian chongdu* 经典重读 2006.6: 29–32.
- SONG LINSHENG 宋林生 2010. „Yibusheng zhuyi: yizhong xinxing de xiandaixing xiju huayu fanshi 《易卜生主义》：一种新型的现代性戏剧话语范式.” [Ibsenizmus: egy újfajta modern drámai diskurzus.] *Renwen zazhi* 人文杂志 2010.2: 189–191.
- SPRINCHORN, EVERT (ed.) 1964. *Ibsen: Letters and Speeches*. New York: Hill and Wang.
- SU FENGHUA 粟凤华 2007. „Leiyu zhong Fanyi de sanzong beiju kangzheng 《雷雨》中繁漪的三种悲剧抗争.” [A Zivatar Fanyijának háromféle tragikus harca.] *Wenxue jiaoyu* 文学教育 2007.8: 94–95.
- SUN LILING 孙丽玲 2003. „Cong Cao Yu xiju lianglei nüxing xingxiang kan qi chuanguo xintai he shenmei fengge de bianhua 从曹禺戏剧两类女性形象看其创作心态和审美风格的变化.” [Cao Yu alkotói lelkületének és esztétikai preferenciájának változásai drámáinak kétfajta nőalakján keresztül tekintve.] *Xueshu tansuo* 学术探索 2003.6: 91–94.
- TAM, KWOK-KAN – YIP, TERRY SIU-HAN – HELLAND, FRODE (eds.) 2010. *Ibsen and the Modern Self*. Hong Kong: Open University of Hongkong Press.
- TANG TAO 唐弢 1999. *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, Vol. I.
- TEMPLETON, JOAN 1989. „The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen.” *Modern Language Association* 104.1: 28–40.
- TIAN BENXIANG 田本相 1998. *Zhongguo huaaju* 中国话剧. [A kínai „beszélt dráma”.] Beijing: Wenhua yishu chubanshe.

- TŐKEI FERENC – MIKLÓS PÁL 1960. *A kínai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- TU LANJUAN 涂兰娟 2013. „Chongtu yu xuanze – zailun Nala 冲突与选择.” [Konfliktus és választás – A Nóráról újra.] *Hunan renwen keji xueyuan xuebao* 湖南人文科技学院学报 2013.2.1: 91–93.
- WANG LIJUAN 王丽娟 2007. „Benneng yu yizhi de turan zhengzha – tan *Leiyu* zhong Fanyi de beiju mingyun 本能与意志的陡然挣扎 – 谈《雷雨》中繁漪悲剧命运.” [Az ösztön és az akarat meddő küzdelme.] *Luohe zhiye jishu xueyuan xuebao* 漯河职业技术学院学报 6.4: 106–107.
- WANG MENG 王萌 É. n. „Zhongguo nüxing de ziwo fuquan yu nüxingzhuyi de fazhan kunjing 中国女性的自我赋权与女性主义的发展困境.” [A kínai nők „hatalomra jutása” és a feminizmus küzdelmei Kínában.] *Zonghe luntan* 综合论坛: 270.
- WANG YINGYING 王莹莹 – ZHANG XIAOGANG 张小刚 2009. „Lun Cao Yu xiju zhong de hunlian moshi 论曹禺戏剧中的婚恋模式.” [A szerelmi kapcsolatok mintázatai Cao Yu drámáiban.] *Jiaying xueyuan xuebao* 嘉应学院学报 27.5: 70–73.
- WU SHANGPING 吴尚平 É.n. „Yuhuo de fenghuang’ – shilun *Leiyu* Fanyi de xingge beiju ’浴火的凤凰’ – 试论《雷雨》繁漪的性格悲剧.” [„Tűzben fürdő főnix” – A *Zivatar* Fanyijáról.] *Xinwen tiandi* 新闻天地 78–79.
- WU ZHENGYI 吴正毅 2007. „Yu qiaomiao jiejian zhong tuxian Zhongguo wenhua tese – *Leiyu* yu *Xibolütusi*, *Feide’er* zhi bijiao 于巧妙借鉴中凸显中国文化特色 – 《雷雨》、《希波吕托斯》、《费德尔》之比较.” [A kölcsönzött tapasztalatban formát öltő jellegzetes kínai kultúra – A *Zivatar*, a *Hippolütosz* és a *Phaedra* összehasonlítása.] *Wenxue yuyanxue yanjiu* 文学语言学研究 2007.12: 26–27.
- XIN XIANYI 辛宪益 1984. *Cao Yu de xiju yishu* 曹禺的戏剧艺术. [Cao Yu drámai művészete.] Shanghai: Shanghai wenxue chubanshe.
- XU WEI 许伟 – QI PEI 祁培 2008. „Zhou Chong yu Cuicui beiju gongxing yanjiu 周冲与翠翠悲剧共性研究.” [Zhou Chong és Cuicui tragédiájának hasonló vonásai.] *Xiangchao* 湘潮 2008.1: 60–61.
- XU WEI 徐伟 – ZHANG ZHILIAN 张志连 2004. „Lun Cao Yu *Leiyu* yu gu Xila beiju zhi yinyuan 论曹禺《雷雨》与古希腊悲剧之姻缘.” [Cao Yu *Zivatar*ának sorsszerű

- kapcsolata az ókori görög tragédiával.] *Lianyungang shifan gaodeng zhuanke xuexiao xuebao* 连云港师范高等专科学校学报 2004.12.4: 45–47.
- YANG XIANQIN 杨现钦 2011. „Chunmeng de canren pomie – Zhou Chong xingxiang yiyun tanxi 春梦的残忍破灭 – 周冲形象意蕴探析.” [Egy tavaszi álom kegyetlen eltiprása – Zhou Chong alakjának jelentősége.] *Zhongwai xiju shixian* 中外戏剧视线 2011.3: 67–68.
- YANG ZHI 杨智 2008. „Zhimian rensheng yu shixing suqiu – Cao Yu huaju nüxingguan de chengyuan ji tedian tanwei 直面人生与诗性诉求 – 曹禺话剧女性观的成因及特点探微.” [A rideg valóság és a költői képzelet – A Cao Yu-drámák nőképének összetevői.] *Changjiang shifan xueyuan xuebao* 长江师范学院学报 24.2: 25–30.
- YANG ZHI 杨智 2011. „Huaju *Leiyu*, *Richu* zhong nüxing xingxiang zai jiedu 话剧《雷雨》《日出》中女性形象再解读.” [A *Zivatar* és a *Napkelte* nőalakjainak újraértelmezése.] *Guangxi shehui kexue* 广西社会科学 2006.11: 129–133.
- YIN DANPING 尹旦萍 2004. „Xifang sixiang de chuanru yu Zhongguo nüxingzhuyi de jueqi – xin wenhua yundong shiqi nüxingzhuyi de sixiang lai yuan 西方思想的传入与中国女性主义的崛起 – 新文化运动时期女性主义的思想来源.” [A nyugati eszmeiség beáramlása és a kínai feminizmus felemelkedése – az új kultúra mozgalom korában megjelenő feminizmus ideológiai forrása.] *Wuhan daxue xuebao* 武汉大学学报 57.4: 482–487.
- YU SHA 于莎 2012. „Shixi Zhongguo nüxingzhuyi bentuhua de keneng ji xiandu 试析中国女性主义本土化的可能及限度.” [A feminizmus meghonosodása és korlátai Kínában.] *Hunan renwen keji xueyuan xuebao* 湖南人文科技学院学报 2012.8.4: 73–75.
- YU XIAOYAN 余小艳 2013. „Nala, Fanyi xingxiang zhi bijiao 娜拉、繁漪形象之比较.” [Nóra és Fanyi alakjának összehasonlítása.] *Chuancheng* 传承 2013.6: 136–137.
- YUE YING 岳莹 É.n. „Lun *Leiyu* de beiyu tedian ji genyuan 论《雷雨》的悲剧特点及根源.” [A *Zivatar* tragikumának eredete és jellegzetessége.] *Wenhua shidian* 文化视点 180.
- ZENG YONGYI 曾永義 1975. *Zhongguo gudian xiqu lunji* 中国古典戏曲论集. Taipei: k.n.

- ZHANG FENGMEI 张凤梅 2008. „Nanxing shijie de yi sheng jinglei – dui *Leiyu* zhong Fanyi xingxiang de cunzai zhuyi jingshen fenxixue jiedu 男性世界的一声惊雷对《雷雨》中繁漪形象的存在主义精神分析学解读.” [A férfivilág robaja – a *Zivatar* Fanyi alakjának egzisztenciális pszichoanalitikus olvasata.] *Wenhua yanjiu* 文化研究 2008.7: 223–224.
- ZHANG LANSHENG 张兰生 2005. „Nala xianxiang” yu *Leiyu* 娜拉现象与《雷雨》. ” [A „Nóra-jelenség” és a *Zivatar*.] *Hebei guangbo dianshi daxue xuebao* 河北广播电视大学学报 2005.10.4: 33–36.
- ZHANG LIMING 章立明 2002. „Nüxing zhuti yishi jiqi zhutixing canque – Cao Yu si da mingju nüxing beiju mingyun jiedu 女性主体意识及其主体性残缺 – 曹禺四大名剧女性悲剧命运解读.” [A töredezett női öntudat – Cao Yu négy nagy drámájának tragikus nőszorsái.] *Yunnan shehui kexue* 云南社会科学 2002.6: 87–90.
- ZHANG QIANG 张强 2008. „Ni hai jide ni de ming weishenme jiao Ping ma” – tan *Leiyu* zhong Zhou Puyuan de liangduan guanjian taici ‘你还记得你的名为什么教萍吗’ – 谈周朴园的两段关键台词.” [„Emlékszel még, miért kaptad a Ping nevet? – Zhou Puyuan két kulcsfontosságú monológja.] *Yuwen jianshe* 语文建设 2008.7: 85–87.
- ZHANG XINMIN 张新民 2004. „Yi nüxing yishi de shijiao guanzhao Cao Yu beiju zhong de nüxing renwu xingxiang 以女性意识的视角观照曹禺悲剧中的女性人物形象.” [Cao Yu tragikus nőalakjai a női öntudat nézőpontjából szemlélve.] *Henan shifan daxue xuebao* 河南师范大学学报 31.6: 119–122.
- ZHENG HANSHENG 郑汉生 2008. „Lun Yibusheng Wan’ou zhi jia’ zhong chuzou de Nala 论易卜生《玩偶之家》中出走的娜拉.” [Nóráról, aki távozik Ibsen *Babaházából*.] *Hubei guangbo dianshi daxue xuebao* 湖北广播电视大学学报 28.9: 57–59.
- ZHOU LEI 周蕾 É.n. „Shixi *Leiyu* zhong Sifeng beiju de genyuan 试析《雷雨》中四凤悲剧的根源.” [Honnan ered a *Zivatar* Sifengjének tragédiája?] *Zuojia zuopin yanjiu* 作家作品研究 22–23.
- ZHOU ZHIYAN 周志艳 2007. „Gu Xila beiju de mingti jiqi dui houshi de yingxiang – *Odipusi wang* yu *Leiyu* zhi bijiao 古希腊悲剧的命题及其对后世的影响 – 《俄狄浦斯王》与《雷雨》之比较.” [Az ókori görög tragédia sorstudata és annak hatása az utókorra]

– az *Oedipus király* és a *Zivatar* összehasonlítása.] *Xiju wenxue* 戏剧文学 2007.4: 73–75.

ZHU HUI 祝辉 2009. „Zai zhuanzhi yu beipan zhong jibian – Fanyi beiju xingge tanxi 在专制与背叛中畸变 – 繁漪悲剧性格探析.” [Zsarnokság és árulás okozta torzulás – Fanyi tragikus jellemének vizsgálata.] *Qingnian kexue* 青年科学 2009.10: 321.

ZHU PEIHUA 祝佩华 2008. „Leiyu zhong Lu Shiping neixin shijie pouxu 《雷雨》中鲁侍萍内心世界剖析.” [A *Zivatar* Lu Shipingjének lélektani elemzése.] *Wenxue jiaoyu* 文学教育 2008.6: 68–69.

ZHU JUN 朱君 – PAN XIAOXI 潘晓曦 – XING YAN 星岩 2006. *Yangguang tiantang – Cao Yu xiju de huangjin mengxiang* 阳光天堂 – 曹禺戏剧的黄金梦想. [Napfényes mennyország. Cao Yu drámáinak aranyszínű álma.] Guilin: Guangxi shifan daxue chubanshe.